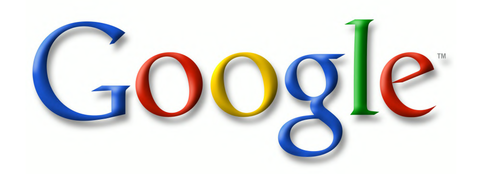
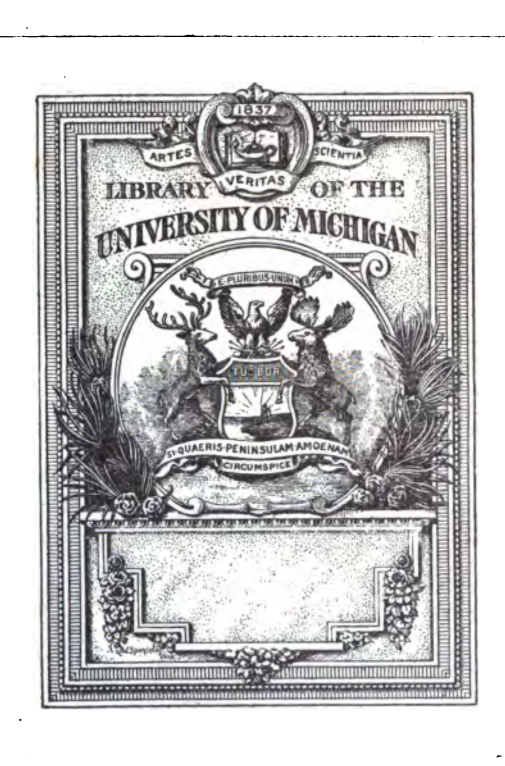
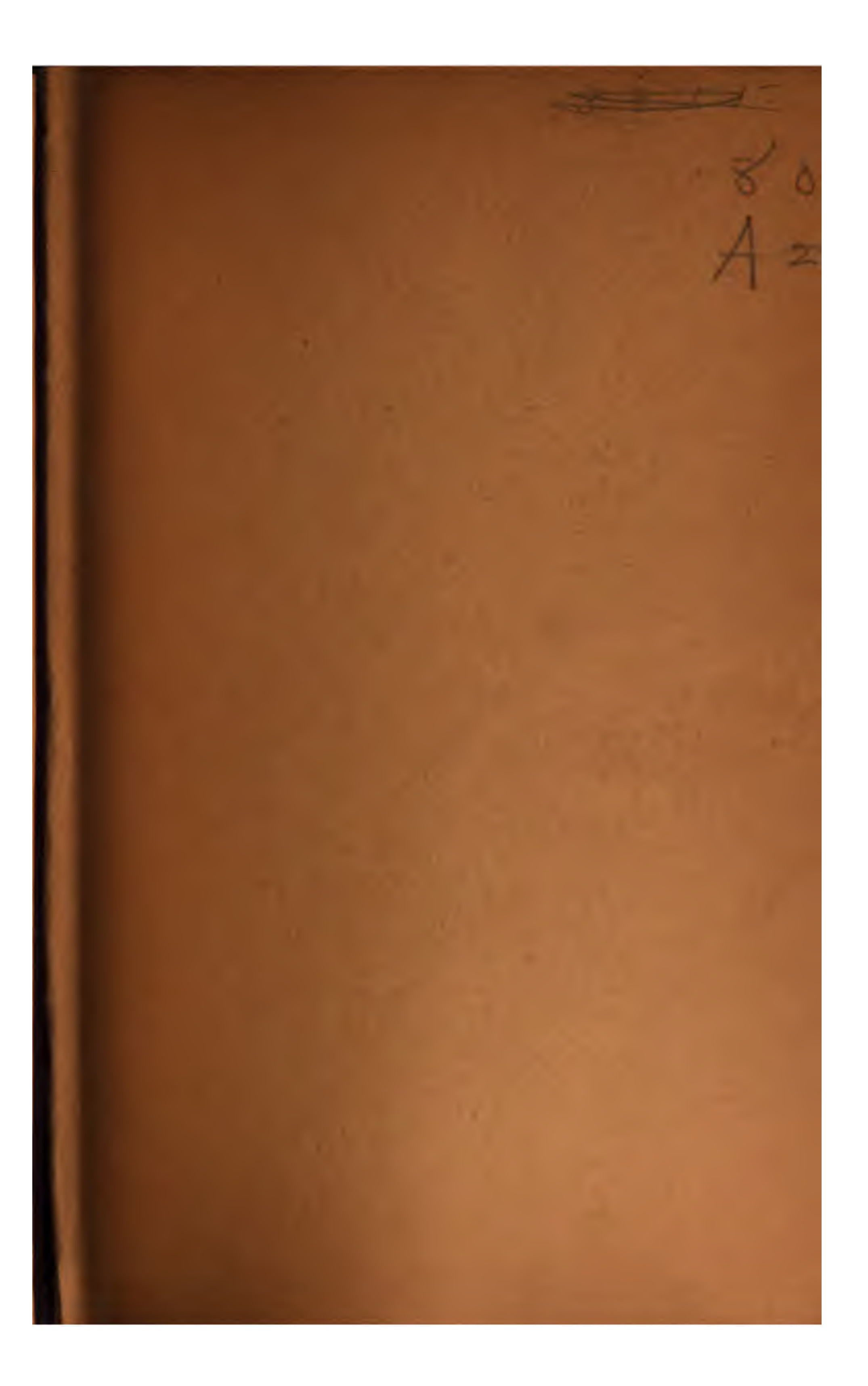





1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



ACTA GERMANICA.

Organ für deutsche Philologie

herausgegeben

von

Rudolf Henning und **Julius Hoffory.**

Band II.



Berlin,
Mayer & Müller.
1891.

INHALT.

Seite

Die Räthsel des Exeterbuches

und ihr Verfasser.

Von

Georg Herzfeld.



Berlin.
Mayer & Müller.
1890.

I.

Nachdem Leo im Jahre 1857 in seinem Programm über Cynewulf das erste und letzte Räthsel in der Sammlung des Exeterbuches auf diesen Dichter gedeutet hatte und Dietrich, der ihm in seiner Besprechung der Abhandlung (Jahrb. für rom. u. engl. Lit. I, 241 ff.) beistimmte, in einem umfänglichen Aufsatze im 11. und 12. Bande von Haupt's Zeitschrift die ganze Räthselreihe Cynewulf zugesprochen hatte, wurden gegen diese Feststellung zunächst gar keine Bedenken geäussert. Dies gilt von Grein und Rieger wie auch von ten Brink und Ebert, und ebenso liess Prehn, der sich zuletzt mit dem Gegenstande eingehend beschäftigt hatte, 'gestützt auf eine wohl nicht unberechtigte Tradition und Dietrich's scharfsinnige Untersuchung Cynewulf stillschweigend als Verfasser der in dem Exeterbuch befindlichen Räthsel gelten.' [1] Gegen diese allgemein herrschende Ansicht trat Trautmann auf in zwei Aufsätzen im 6. und 7. Bande der Anglia, indem er als Lösung des 1. und 89. Räthsels nicht den Namen und Stand des Dichters, sondern 'das Räthsel selbst' bezeichnete und gleichzeitig die Autorschaft Cynewulf's anzweifelte. Seine Ausführungen fanden an verschiedenen Stellen Zustimmung; vgl. u. A. Ramhorst, Das ae. Gedicht vom h. Andreas und der Dichter C. (Berlin 1885), S. 2. 23. Körting, Grundriss der Gesch. der engl. Lit., S. 49. Neuerdings aber hat Nuck (Angl. 10,390) die Unhaltbarkeit von Trautmann's Behauptungen gezeigt, und Hicketier hat (ibid. S. 564 ss.) die

[1]) Composition und Quellen der Räthsel des Exeterbuchs (Paderborn 1883), S. 13.

ursprüngliche Lösung von Leo wieder als richtig verfochten. Vgl. auch Wülker in den Berichten der k. sächs. Ges. der Wiss., philos. hist. Klasse, 1888, S. 211. Ob freilich die ganze Räthselsammlung von Cynewulf herrührt, bleibt hiernach immer noch unentschieden, und es wäre zu untersuchen, ob aus dem Denkmal selber Gründe sich gewinnen lassen, die für diese Ansicht sprechen.

Unserer Untersuchung stellen sich nicht unerhebliche Schwierigkeiten in den Weg. Die Räthsel nehmen in der ae. Literatur eine ganz singuläre Stellung ein [1]). Inhaltlich betrachtet behandeln sie vielfach Dinge, die dem Stoffkreise der übrigen ae. Dichtungen gänzlich fernliegen; daraus ergibt sich schon mit Nothwendigkeit eine Verschiedenheit in Stil und Ausdruck, und der Anhaltspunkte zur Vergleichung — speciell mit den geistlichen Dichtungen Cynewulf's — werden relativ wenige sein.

Die Literatur über die Cynewulffrage ist im letzten Decennium stark angewachsen, und es fehlt weder an Schriften über die echten Dichtungen noch an solchen, die die ihm mit mehr oder weniger Sicherheit zugeschriebenen Werke behandeln. Wohl aber fehlen zusammenfassende Arbeiten über die ae. Syntax, die es uns ermöglichen zu scheiden, was dem Einzelnen und was der ganzen Epoche eigenthümlich ist. Ich habe es demgemäss unterlassen auf syntactische Dinge einzugehen, da ich mir für unsern Zweck keinen Gewinn davon versprechen durfte [2]). Dagegen wird die Untersuchung des Wortschatzes und der Phraseologie, der stilistischen Kunst und der Behandlung der Quelle, der Sprache und Metrik uns belehren, welchen Standpunkt wir in der Beurtheilung der Autorfrage einzunehmen haben.

Ehe wir an die Untersuchung herantreten, sind noch einige Vorfragen zu erledigen. Die erste betrifft die Zu-

---

[1]) Die Räthselfragen in Salomo und Saturn kommen hier wohl kaum in Betracht.

[2]) Vgl. die Bemerkungen von Schröer, E. St. X, 119.

sammengehörigkeit der Räthsel 1—60 und 61—89, die bekanntlich in der Handschrift von einander getrennt überliefert sind. Dietrich hatte bereits in seiner grundlegenden Arbeit die erste Reihe mit Entschiedenheit Cynewulf zugesprochen; bezüglich der zweiten hatte er einige Bedenken, doch entschied er sich schliesslich dafür, auch diese als des Dichters Eigenthum anzusehen. Ich möchte mich Dietrich's Ansicht anschliessen und sie weiter zu begründen suchen. An sich ist es eine ansprechende Vermuthung, auch wenn man darauf verzichtet, eine vielbesprochene Stelle in der Elere (v. 1246) biographisch auszunutzen, dass der Dichter zuerst der weltlichen Poesie gehuldigt habe, ehe er sich der geistlichen zuwandte, denn für diese Entwicklung fehlt es ja nicht an Analogien. Dies ist natürlich immer nur eine Möglichkeit; für die Einheit und Zusammengehörigkeit der Sammlung wird damit Nichts bewiesen. Wohl aber ist hierfür ein anderes Moment von Bedeutung: die zahlreichen Uebereinstimmungen der Räthsel unter einander, sowohl was die Wahl der Gegenstände als was einzelne Wendungen betrifft. Schon Dietrich hatte viel Material zusammengebracht, das sich übrigens noch vermehren lässt. So gehören No. 26 und 66 (die Zwiebel) zusammen; bei dem ersteren scheint die ursprüngliche Lösung von Dietrich entschieden besser als die sehr gezwungene Deutung von Lange (der Hanf; Zs. f. d. A. XII, 240, Anm. 12). Im Einzelnen vergleiche man: *rêafað mîn hêafoð* 26,8 mit *ǽghwâ mec rêafað* 66,2 und *mîn hêafoð scireð* 66,3; ferner *nǽngum sceððe nymðe bonan ânum* 26,2 und *monnan ic ne bîte, nymðe hê mê bîte* 66,5. Gleiche oder verwandte Dinge sind behandelt in 15 und 78 (Horn), 31 und 81 (Wasser), 33 und 79 (Schiff), 34 und 68 (Eis, Eisscholle), 36 und 62 (Panzer, Hemd), 38 und 84 (Schmiedebalg, Fass), 41 und 67 (Schöpfung). Von Berührungen im Ausdruck habe ich angemerkt: *hæfde feorh cwico* 11,6 (s. 14,3) zu 73,5 *hæfde ferð cwicu.* Zu den fast gleichlautenden Slellen 56,1. 57,10. 15,12. 21,12 vgl. *ic eom forð boren, þǽr guman drincað* 64,3: *þǽr guman druncon* Bruchstück nach 61 (Schipper,

Germ. 19,336): dazu *werum æt wîne* 43,16. Ferner zu 16,11. 82,7 *him (mê) bið ðêað witod* vgl. *mê bið gyrn witod* 16,6, *mê bið forð witod* 21,24. Aehnlichkeit zeigen die Anfangsverse von 22 und 81: *nêol ic fêre and be grunde græfe* 22, 1.2 und *nêol is nêarogrâp* 81,5, *be grunde fareð* 81,3: ferner *strêamas staðu bêatað* 3,6 und *mec stondende strêamas bêatað* 79,8. So verrathen 6,8 *(mec handweorc smida bîtað in burgum)* und 88,13 *(þêah mec heard bite stîðecg stýle)* eine Anschauung, für die sich nur im Beowulf ein Analogon findet [1]). Weitere Entsprechungen sind: *rîce and hêane* 33,13=89,2, *dêaf under ýðe* 52,5=73,4. Aehnlich klingen die Verse: *hi lufan fæðmum fæste clyppað* 27,25 und *þær wit tû bêoð fæðme beclypped* 64,6 (das letzte Wort von Grein ergänzt). Ueberdies hat Prehn in den Anmerkungen zu seiner Schrift verschiedene Stellen aufgeführt, die hierher gehören: 11,4 zu 76,2; 13,1 zu 88,6: 15,3 zu 31,6 und 64,4; 21,17 zu 88,15; 38,2 zu 84,2; 27,9 zu 88,18; 19,1.2 zu 61,9; 51,8 und 54,4 zu 71,3. Ist es hiernach nicht glaublicher, einen Verfasser für beide Räthselzeichen anzunehmen als mehrere? Ein Nachahmer würde doch schwerlich in der Copirung seines Vorbildes so weit gegangen sein, dass er diese kleinsten Einzelheiten sich angeeignet hätte. In unserer Ansicht werden wir weiter bestärkt durch die Betrachtung des Verhältnisses zur Quelle. In beiden Reihen lässt sich eine ziemlich gleichartige Benutzung der lateinischen Räthsel nachweisen. Der englische Dichter liebt es, theils die Gedanken der Quelle umzukehren wie in 7 und 81, theils die Dichtung durch einen leitenden Gedanken zu umrahmen, z. B. in 13 und 66. Hierauf hat zuerst Prehn hingewiesen (a. a. O. S. 10. 25. 56 u. ö.).

Nun handelt es sich noch um einen Einwand gegen die Einheit der Sammlung, den Dietrich aus dem Umstande herleiten wollte, dass in derselben doppelte Bearbeitungen desselben Gegenstandes vorkommen. Speziell bezieht er sich dabei auf No. 67, das als eine stark verkürzte Wiederholung

---

[1]) Vgl. þurh sweordes bite Ap. 34, þurh sweordbite Iul. 603.

von 41 erscheint. Wenn nun Dietrich behauptet: 'ein guter Dichter giebt von einem und demselben Dinge nicht zwei Bearbeitungen, sondern die, welche er für die beste hält' (Zs. f. d. A. XII, 235), so ist dieser Satz in seiner Allgemeinheit entschieden unrichtig; denn thatsächlich haben zu allen Zeiten Dichter denselben Gegenstand wiederholt behandelt, indem sie ihn ihrer fortgeschrittenen Technik oder ihren wechselnden Anschauungen und Erfahrungen anpassten.[1]) Dass grade Cynewulf es liebt, gewisse Vorgänge wiederholt zu erwähnen und zu beschreiben, hat Ramhorst (a. a. O. S. 69) mit Recht hervorgehoben. Was insbesondere den oben erwähnten Fall angeht, so lässt sich, wie ich glaube, die Uebereinstimmung von 41 mit 67 ziemlich leicht erklären. Das 41. Räthsel, das grösste von allen und zugleich das vom lateinischen Original abhängigste, war wohl des Dichters erster Versuch auf einem neuen Gebiete, fand als solcher nicht den Beifall der Hörer, und wurde von ihm daher einer stark verkürzenden Bearbeitung unterzogen. An sich widerspricht es schon dem Wesen dieser Gattung, eine solche Fülle von Einzelzügen zu häufen, wie es hier geschieht, ohne dem Rathenden auch nur einen leisen Wink zu geben. Darum beschränkt sich auch die Mehrzahl der Räthsel und darunter grade die besten darauf das Wesentliche mit epigrammatischer Knappheit hervorzuheben. Andrerseits ist ein Begriff wie die Schöpfung viel zu abstract, um als Grundlage für ein echt volksthümliches Räthsel dienen zu können. Solche Verkennung seiner Aufgabe charactrisirt den Anfänger, der sich ausserdem durch verschiedene Ungeschicklichkeiten verräth. Dahin rechne ich nicht so sehr die häufige Wiederholung derselben Worte (so erscheint z. B. *ǣghwǣr* sieben Mal zur Ausfüllung des Verses), als die Uebersetzung von Aldhelm, De creatura v. 27 und 61/62 durch die gleichlautenden Zeilen 50/51 und 82/83, sowie den ungeschickten Flickvers 73 (*þæs gores sunu, þone we wifel wordum nemnað*). Ich entscheide mich nun dafür, das 67. Räth-

[1]) Vgl. hierzu auch Ebert, die Räthselpoesie der Angelsachsen, S. 28.

sel als eine volksthümlichere, wenn auch nicht sehr glückliche Umgestaltung des 41. zu betrachten.[1]) Auf die Einrede von Dietrich ist aber um so weniger Gewicht zu legen, als er sich selber, wie erwähnt, schliesslich für die Einheit der ganzen Sammlung erklärt hat.

Ein weiteres Bedenken Dietrich's lässt sich kürzer erledigen. Er bemerkt, dass Einleitung und Schluss in der ersten Gruppe umständlicher und sorgfältiger behandelt seien als in der zweiten. Darauf ist zu erwidern, dass in der ersten Gruppe nicht weniger als 16 unter 60 Räthseln Eingangs- und Schlussformel entbehren (6—8. 10. 12. 16. 18. 22. 23. 31. 47. 48. 53—55. 57), 6 andere (11. 15. 17. 20. 24. 58) die kurze Schlussformel der 2. Gruppe (*saga hwæt ic hâtte*) aufweisen. Uebrigens lässt sich über diese 2. Gruppe mit Rücksicht auf die so lückenhafte Ueberlieferung ein sicheres Urtheil gar nicht abgeben; dass aber auch hier ausführlichere Schlussformeln vorgekommen sind, beweist das schon erwähnte Räthselfragment 67 a, das Dietrich allerdings noch nicht bekannt sein konnte und wo es heisst: *secge se þe cunne, wîsfæstra hwylc, hwæt sêo wiht sŷ (l. sîe):* ferner der Schluss von 81, wie er sich aus Schipper's Collation ergiebt.

Auf Grund dieser Ausführungen halte ich mich für berechtigt, die Räthsel als das Werk eines Dichters behandeln zu dürfen. Freilich muss ich eins von der Untersuchung ausschliessen, das erste, das ich nicht für ein Räthsel halte und anhangsweise besprechen werde.

Ausser den drei mit Cynewulf's Namen bezeichneten Werken, zu denen sich nach der jüngsten Entdeckung Napier's die Fata apostolorum als viertes gesellen, habe ich noch den Phoenix sowie von den Legenden Andreas und Gûðlâc zum Vergleich herangezogen, weil mir ihre Echtheit nach den Arbeiten von Gäbler (Angl. III, 488 ff.), Ramhorst[2]) und Lefèvre (Angl. VI, 181 ff.) wahrscheinlich geworden ist. Die

[1]) Anders urtheilt Holthaus (Anglia VII, Anz. p. 123).
[2]) Bezüglich des Andreas vgl. Zupitza, Z. f. d. A. XXX, 175 Anm.

Belegstellen aus diesen Gedichten trenne ich möglichst von denen aus unzweifelhaft echten Werken. Von der Echtheit des Traumgesichts vom hlg. Kreuze und der Höllenfahrt Christi habe ich mich hingegen nicht überzeugen können und habe sie daher von meiner Untersuchung ausgeschlossen.

II.

Für die Beurtheilung der Räthsel im Allgemeinen ist es wichtig von vorn herein festzusellen, dass sie, ob man nun an die Autorschaft Cynewulfs glauben will oder nicht, jedenfalls als ein Jugendwerk ihres Verfassers anzusehen sind. Einen so offenen Blick und ein so lebendiges Interesse für Alles, das Grösste wie das Kleinste, in der ihn umgebenden Welt, diese Lebenslust, die auch vor naiv sinnlichen Aeusserungen nicht zurückscheut, darf man nur bei einem jugendlichen Dichter zu finden erwarten.[1]) Ferner wird es immer als Kennzeichen eines dichterischen Anfängers gelten, wenn er, wie es in den Räthseln geschieht, auf sein Publicum durch die Wahl von nicht alltäglichen Ausdrücken zu wirken sucht, indem er voraussetzt, dass er durch seinen Stoff allein oder seine Art diesen zu behandeln keine Wirkung erzielen werde. In unserem Falle ist ja die Wahl vieler sonst seltener oder unbelegter Worte durch den zu behandelnden Gegenstand bedingt; andere aber sind wohl nur darum verwendet, weil sie den Zuhörern neu und überraschend erscheinen sollten. Wenn sich trotzdem herausstellt, dass zwischen den Räthseln und den Werken Cy.'s eine Uebereinstimmung des Wortschatzes besteht, die sich auch auf weniger häufige Worte erstreckt,

---

[1]) Vgl. Dietrich, Z. f. d. A. XI, 489. XII, 241. Fritzsche, Anglia II, 465.

so kann dies als gewichtiges Moment für die Verfasserschaft des Dichters in die Wagschale fallen.

Ich gebe hiernach ein Verzeichniss derjenigen Worte, die nur in den Räthseln belegt sind. Ausdrücke, die auch in der Prosa sich finden, sind mit einem Stern bezeichnet.

a. Substantiva.

ǣfensceop 9, 5. *aglâchâd* 54, 5. *ǣrendspræc* 61, 15. **anga* 24, 4. **âm* 36, 8. *âttorspere* 18, 9. — *bêamtelg* 27, 9. **bearh* 41, 106. *bearngestrêon* 21, 27. *bearonæs* 58, 5. *bindere* 28, 6. *bôcwudu* 41, 106. *brægnloca (Conjectur)* 72, 21. **brerd* 27, 9. *brimgæst* 4, 25. **byden* 28, 6. — *campwǣpen* 21, 9. **clympre* 41, 75. *cyneword* 44, 16. — *dêaðslege* 6, 14. *dêaðspere* 4, 53. *dolwîte* 27, 17. *druncmennen* 13, 9. *dryhtgestrêon* 18, 3. — **ealdorburg* 60, 15. *ealdorgesceaft* 40, 23. *êðelfæsten* 72, 22. *eodorwîr* 18, 2. *eorðgræf* 59, 9. *êoredmæcg* 23, 3. *êoredþrêat* 4, 49. — **fâm* 3, 4. *fêðemund* 16, 17. *fenȳce* 41, 71. *fôddorwela* 33, 10. *folcsæl* 2, 5. *folcscipe* 33, 10. *folcwigu* 15, 13. *frîdhengest* 23,4. *frumstaðol* 61, 3. *fyrdsceorp* 15, 13. — *galdorcwide* 49, 7. **gedyn* 4, 45. *gefara* 78, 2. *gegnpæð* 16, 26. *geoguðcnôsl* 16, 10. *glêowstôl* 87, 9. **gôp* 50, 3. *grundbedd* 81, 24. *gûðfugol* 25, 5. — **hagusteald* 21, 31. *hǣmedlâc* 43, 3. **hangelle* 45, 6. *heaðoglem* 57, 3. *heaðosigel* 72, 16. *hêafodwôð* 9, 3. *hêahcræft* 36, 4. *healswriða* 5, 4. *healsrefeðer* 41, 80. *heterûn* 34, 7. *hildegiest* 54, 9, *hildeþrȳð* 20, 4. *hlêobord* 27, 12. *hlêosceorp* 10, 5. **hlin* 56, 9. *hlôðgecrod* 4, 63. *holmmægen* 3, 9. *hôpgehnâst* 4, 27. *hrîsil* 36, 7. **hrung* 23, 10. *hyhtplega* 21, 28. — **îw* 56, 9. — *lǣcecynn* 6, 10. *lâðgewinna* 16, 29. *lagufæðm* 61, 7. *lyftfæt* 30, 3. — *mægenþîse* 28, 10. *mândrinc* 24, 13. *midwist* 89, 8. *môdþrêa* 4, 50. *môdwên* 87, 7. — **nard* 41, 29. *nîðsceaða* 16, 24. — *ordstapu* 71, 17. *orþoncbend* 43, 15. *orþancpîl* 22, 12. — **rǣping* 53, 1. *regnwyrm* 41, 70. **reoden (?)* 26, 8. *ryncgiest* 4, 58. *rȳneman* 43, 13. — **sâg* 79, 5. **sceâm* 23, 4. *scêawendwîse* 9, 9. **sceôr* 4, 41.[1] *searocêap* 33, 7. *searopîl* 87, 2. **sêaw*

[1]) *sceo Hds.:* für *scûr!* Cf. An. 512.

4, 47. **sinder* 27, 6. *spêddropa* 27, 8. *sperebrôga* 18, 4. *stælgiest* 48, 5. *stânwong* 88, 6. *stîðweg* 4, 35. *strêamgewinn* 4, 31. **swingere* 28, 7. — *unrædsîð* 12, 4. *unsceaft* 85, 24. — **þræd* 36, 6. **þrêat* 36, 6. *þŷrel* 16, 21. 71, 7. — **wâr* 3, 8. **wâroð* 41, 49. *wægfæt* 4, 37. *wægstæð* 23, 2. *wælcræft* 87, 4. *wælcwealm* 2, 8. *wælgim* 21, 4. *wælhwelp* 16, 23. **wearp* 36, 5. **weorpere* 28, 7. **wermôd* 41, 60. **wifel* 41, 73. *wilgehlêða* 15, 5. **wincel* 55, 2. *wîrboga* 15, 3. *wôdgiefu* 32, 18. *wolcengehnâst* 4, 60. *wombhord* 18, 10. *wordlêan* 78, 9. *worldbearn* 81, 27. *woruldstrengu* 27, 2. *wrâdscræf* 41, 41. *wrǣðstuðu* 41, 2. *wriða* 60, 5. *wuldorgim* 81, 20. *wudutrêow* 56, 3. *wundorworuld* 40, 17.

b. Adjectiva.

**æfterweard* 16, 4. *bânlêas* 46, 3. *blêdhwæt* 2, 9. *belcedswêora* 79, 1. *byledbrêost* 79, 1. **cyrten* 26, 6. **clǣngeorn* 81, 21. *dêgolful* 80, 14. *efelang* 45, 7. *fêaxhâr* 73, 1. *fêðegeorn* 32, 9. *ferðfrîðend* 39, 3. *flintgrǣg* 4, 19. *forhtmôd* 16, 13. *forstrong* 37, 4. *geoguðmyru* 39, 2 (?). **geryde* 64, 15. *hâmlêas* 40, 9. *hasufâh* 12, 1. *hêafodbeorht* 20, 2. *heoruscearp* 6, 8. *hlêortorht* 69, 6. *hrîmigheard* 88, 7. *hwîtloc* 43, 3. *hwîtlocced* 78, 4. *hygegâl* 13, 12. *lîcbysig* 31, 1. *medwîs* 5, 10. *mûðlêas* 61, 10. *mundrôf* 84, 3. *nearogrâp* 81, 6. *orlegfrom* 21, 15. *râdwêrig* 21, 14. *rynestrong* 20, 7. **salu* 78, 11. *saloneb* 50, 5. *salupâd* 58, 3. *searobunden* 56, 4. *searosǣled* 24, 16. *segnberend* 41, 20. *slǣpwêrig* 5, 5. *stîðecg* 88, 14. **sumsend* 4, 47. *sweartlâst* 27, 11. *tilfremmend* 60, 7. *þrâgbysig* 5, 1. *þreohtig* 82, 4. *þyrelwomb* 79, 11. *ungôd* 21, 35. *wonfâh* 53, 6. *wuldornyttig* 81, 19.

c. Verba.

**âbrêgan* 41, 17. **âgnian* 87, 10. **âmæstan* 41, 105. *ârŷpan* 76, 7. **âswâpan* 24, 5. *âtimbran* 30, 5. *âþrintan* 38, 2. *bifeohtan* 4, 32. *begînan* 87, 3. **bellan* 41, 106. *bennegean* 57, 2. *berstan* (transit.) 5, 8. **besincan* 11, 3. *beþennan* 27, 12. *beþyncean* 49, 7. **bewǣfan* 70, 1. **bewitan* 81, 9. **blǣcan* 29, 5. **blandan* 41, 59. **blǣtan* 25, 2. *borcian* 84, 6. *efnettan* 41, 63. *fellan* (?) 38, 4.

flôcan 21, 34. *geatwan* 29, 6. *gedolgian* 45, 6. *gehrêfan* 2, 10. *gemǣdan* 12, 6. *gemǣnan* 25, 6. *genǣstan* 28, 10. *geondsprengan* 27, 8. *gêopan* 24, 9. *gewrêgan* 3, 3. *glîwian* 27, 13. *hǣtsan* 4, 5. *hnossian* 6, 7. *hrindan* 55, 4. **hrûtan* 36, 7. *mêdan* 56, 15. *mêsan* 41, 62. **nǣtan* 7, 4. **onhæbban* 31, 7. *sæccan* (?) 17, 2. *snyðigean* 22, 6. *stæððan* 4, 74. *tôþringan* 4, 37. *trǣdan* 58, 5. **þrâfian* 4, 4. *þrindan* 46, 5. *underflôwan* 11, 2. **wâwan* 41, 81. *wrǣsnan* 25, 1. **wrôtan* 41, 107. *wyltan* 60, 19. *wyrman* 13, 10. *ymbwindan* 41, 84.

Hierzu kommen noch einige Worte, die ausser in den Räthseln nirgends in der poetischen Literatur, in diesen aber mehrfach belegt sind.

beaduwǣpen 16, 3. 18, 8. **bestelan* 12, 6. 28, 13. **fêgan* 26, 9. 62, 6. **fêlan* 7, 8. 26, 9. *gescyldru* 41, 103. 69, 4. *gifre* 27, 28. 50, 3. **hondwyrm* 41, 96. 67, 2. *hildepîl* 16, 28. 18, 6. *hygewlonc* 20, 2. 46, 4. **onhyrgan* 9, 10. 25, 4. **stealc* 3, 7. 4, 26. 88, 3. **steort* 17, 8. 22, 4. 59, 7. 79, 2. *sundhelm* 3, 10. 76, 1. **sweorfan* 29, 4. 87, 2. *tǣcnan* 4, 16. 52, 7. *tillîc* 55, 8 64, 5. *tôsǣlan* 16,25. 17, 5. *underhnîgan* 4, 69. 87, 6.

Wir haben hier also 262 Worte nachgewiesen, welche nur in den Räthseln vorkommen, gewiss eine namhafte Zahl, die auf den ersten Blick gegen Cy.'s Verfasserschaft zu zeugen scheint. Es ist aber zu bedenken, dass auch in den einzelnen Dichtungen Cy.'s die Anzahl der ἅπαξ λεγόμενα eine recht ansehnliche ist. So kommen z. B. im Crîst nach der Zusammenstellung von Ramhorst in 1694 Versen schon 196 solche Worte vor (a. a. O. S. 40). Andrerseits enthält die Juliane nach Gaebler (Anglia III, 508) in 731 Versen 129 Composita, die sich sonst in Cy.'s Werken nicht finden, der Phönix auf 677 Verse 96 Composita. Mit diesen verglichen erscheint also die Zahl der betreffenden Worte in den Räthseln nicht so auffallend gross. Ziehen wir ferner in Erwägung, wie viele der oben angeführten Ausdrücke auch in der ae. Prosa belegt sind[1]), die der

[1]) Es sind im Ganzen 62, d. h. etwa 24 %; doch ist diese Zahl nur annähernd richtig, weil die Wörterbücher nicht alle Belege aufführen.

Dichter gebrauchen musste, wenn er von bestimmten Dingen sprechen wollte und die bei der Berechnung eigentlich auszuscheiden wären, so wird man so viel behaupten dürfen, dass dieser Punct wenigstens nicht als entscheidend g e g e n Cy.'s Autorschaft gelten darf.

Einige Gruppen von zusammengesetzten Worten mögen veranschaulichen, wie der Wortschatz der Werke Cy.'s und der Räthsel aus gleichen Elementen besteht. Das Wort *candel* mit seinen Ableitungen gebraucht Cy. gern als Bezeichnung für Sonne: es erscheint als Simplex Jul. 454. Ph. 91. Gu. 1264 (ausserdem nur im Beowulf und dem späten Aeðelstânliede). Zusammensetzungen davon sind: *dægcondel* Rä. 88, 27. An. 837. *heofoncondel*[1]) Cri. 608. An. 243. *sweglcandel* Ph. 108. *wedercandel* An. 372. Ph. 187. *wyncandel* Gu. 1186. Ausserdem gibt es noch drei Wörter dieser Art, die in anderen Werken je einmal belegt sind.

Ein zweites Wort dieser Art ist *hlôð*, belegt Jul. 676. Cri. 1163. Gu. 868. 887. An. 42. 994. 1391. 1545. (Seel. 114). Composita: *hlôðgecrod* Rä. 4, 63. *gehlêða* Rä. 88, 23. El. 113. *wilgehlêða* Rä. 15, 5. *herehlôð* Gu. 1042.

Weiter das Wort *wôð*, das ausser in den Rä. 9, 11 und Panth. 43 nur noch bei Cy. vorkommt (El. 749. Gu. 234. 362. 871. An. 675). Composita: *wôðbora* Rä. 32, 24. 78, 9. Cri. 302 (Cræft. 35. Schöpf. 2. Edg. 53). *wôðcræft* Ph. 127. 548. (Wallf. 2.) *wôðgifu* Rä. 32, 18. *wôðsang* Cri 46. *hêafodwôð* Rä. 9, 3.

Es wären hier diejenigen Worte anzuschliessen, die ausschliesslich in den Werken Cynewulf's (CW.) und den Räthseln (R.) sich finden. Es sind ihrer nicht allzuviele; bemerkenswerth ist aber die Berührung mit dem Wortschatze des Andreas, die sich auch noch weiter verfolgen lässt.

a. R. — Ap. Cri. Jul. El.

bîdfæst 57, 7. Cri. 1598 (Conj.) *bîdsteal* 41, 19. Jul. 388.

---

[1]) Dies Wort ist noch Exod. 115, Schöpf. 54 belegt, wo es aber eine andere Bedeutung hat.

flângeweorc 57, 12. Cri. 676. *gehlêða* 88, 23. El. 113. *gestun* 4, 56. Cri. 991. *hingang* 63, 1. Cri. 1413. 1555. *spild* 18, 8. Jul. 85. El. 1119. *wrôhtstæf* 72, 12. El. 926.

b. R. — Ph. Gu. An.

ânâd 61, 5. Gu. 304. 327. *blêað* 41, 16. An. 231. *dægcondel* 88, 26. An. 837. *dwæscan* 81, 33. Cri. 486. Phoen. 456. *ealfelo* 24, 9. An. 771. *gûðgewinn* 6, 5. An. 217. *gyrn* 16, 6. 80, 7. Cri. 1305. Jul. 176. 619. Ph. 410. Gu. 834. An. 1152. 1587. *hetegrim* 34, 5. An. 1397. 1564. *hlinc* 4, 24. Phoen. 25. *hornsæl* 4, 8. An. 1160. *hwælmere* 3, 5. An. 370. *hygeblîðe* 27, 20. An. 1693. *hygeþonc* 36, 4. An. 818. Cri. 1331. El. 156. *mearcpæð* 71, 10. El. 233. An. 789. 1063. *merefaroð* 61, 2. An. 289. 351. *unlæt* 54, 11. Gu. 1007. *wreðian* 81, 16. An. 523. *wrenc* (i. d. Bdtg. „Gesang") 9, 2. Ph. 133. *wundorcræft* 41, 8. Ap. 55. Jul. 575. An. 13. 645.

Es folgen jetzt diejenigen Worte, die zwar in R. und CW. relativ häufig, sonst aber selten sind:

aglâc 4, 7. 79, 6. 88, 17. El. 1188. Dan. 238. *âwyrgan* 21, 17. Cri. 1562. Exod. 532. *bemiðan* 89, 15. Cri. 1049. El. 583. Gu. 118. An. 858. Ps. 68, 6. *birêofan* 4, 31. 14, 7. Cri. 1526. An. 1086. B. 2458. 2932. Exod. 36. *beorghlið* 58, 2. El. 788. 1009. Gen. 2159. Exod. 448. *besnyððan* 27, 1. An. 1326. Beow. 2925. *betýnan* 41, 11. Ph. 419. Sal. 173. *beweorpan* 81, 34. Gen. 393. Run. 28. *blanca* 23, 18. El. 1185. B. 856. *burgsæl* 58, 5. Gu. 1258. 1305. Panth. 50. *delfan* 41, 97. El. 829. Ps. 56, 8. *dolg* 6, 13. 57, 4. Cri. 1108. 1207. Kr. 46. *eaxlgestealla* 78, 1. El. 64. B. 1326. 1714. *ednîwe* 42, 1. Ph. 77. 223 u. ö. Metr. 11, 39. *fell* 14, 3. 76, 5. Jul. 591. An. 23. B. 2088. *flint* 41, 78. Cr. 6. 1189. Sal. 100. *full* 4, 38. 24, 14. Gn. Ex. 91. B. 615. 628 u. ö. *gǽstberend* 21, 8. Cri. 1600. Cræft. 2. *godweb* 36, 10. Cri. 1135. Exod. 587. Metr. 8, 25. *gramheort* 5, 6. Gu. 541. B. 1682. *grîma* 41, 17. El. 125. Ps. 108, 30. *hasu* 2, 7. 14, 9. 25, 4. 41, 61. Ph. 121. Gen. 1451. *hêahmôd* 43, 17. Ph. 112. Mod. 54. *heardecg* 6, 8. El. 758. B. 1288. 1490. *heresîð* 30, 4. El. 133. Mod. 60. *hlimman* 3, 5. 36, 6. An. 392. Jud. 205. Seef. 18. *hlyn-*

sian 34, 3. An. 1547. B. 770. *hwearft* 41, 33. Cri. 511. Az. 38, 41. *hŷðan* 34, 7. 35, 4. 88, 22. 89, 5. Cri. 974. 1044. Sal. 292. 454. *hyll* 16, 27. Cri 717. Dom. 463. *sellic* 32, 3. 33, 3. 5. 81, 23. An. 500. Ph. 606. B. 1426. *seomian* 21, 3. El. 964. An. 183. B. 2767. *swîge* 4, 11. 82, 1. El. 1275. B. 980. *þêana* 59, 13. Gu. 81, 380. *þynne* 41, 36. Metr. 5, 6. *þyrel* (adj.) 45, 2. 87, 5. Jul. 402. Finn. 45. *þŷwan* 4, 18. 13, 8. 22, 5. 41, 91. 61, 14. 63, 5. 64, 6. B. 1827. 2736. An. 520. *wîdgal* 21, 5. 41, 51. 83. Cri. 681. Metr. 10, 6. *wintercealt* 5, 7. An. 1267. Dor. 4. *wrîðan* 51, 5. 54, 7. El. 24. B. 964. *wuldorgesteald* 27, 16. An. 1688. Gen. 64. Exod. 588.

Es folgen nun diejenigen weniger häufigen Worte, welche die Räthsel mit anderen Werken gemein haben, die aber in CW. nicht vorkommen.

âbêdan 56, 12. Sal. 478. *âc* 43, 10. 56, 9. Run. 25. *âlêodan* 81, 25. Ps. 106, 36. *ærendian* 49, 1 (Conj.). Gen. 665. *âscûfan* 87, 6. Gen. 1115. Ps. 140, 10. *âtyhtan* 51, 3. Metr. 1, 8. *beadoweorc* 6, 2. 34, 6. B. 2299. Aeð. 48. *bêaghroden* 15, 9. B. 623. Jud. 138. *befæðman* 88, 19. Exod. 428. Sat. 289. 310. 359. *begrindan* 27, 6. Gen. 1521. *bêobrêad* 41, 59. Metr. 12, 9. *bestreðan* 81, 38. Sch. 87. *brêaw* 41, 100. Ps. 131, 4. *burghlið* 28, 2. Gen. 2159. Exod. 70. *byht* 8, 3. 23, 12. Gen. 2213. *cæg* 43, 12. Exod. 524. Sal. 184. *cirman* 9, 3. 49, 3. 58, 4. Gen. 880. Exod. 461. Jud. 270. *cofa* 64, 4. Gen. 1464. Ps. 104, 26. *crêodan* 4, 28. Aeð. 35. *cŷmlic* 34, 2. Ps. 131, 3. *dægtîd* 18, 3. 71, 6. Gen. 1659. *dynt* 28, 17. Sal. 122. *earh (oceanus)* 4, 22. Dan. 324. Ps. 68, 3. *earp* 4, 42. 50, 11. Exod. 194. *engu* 4, 5. 12. Gen. 1435. *fêðelêas* 76, 3. Gen. 908. *fêolan* 23, 5. Metr. 20, 154. *fêondsceaða* 15, 9. B. 554. Jud. 104. *feorhberend* 40, 6. Gen. 1955. *flôdweg* 37, 9. Exod. 106. Seef. 52. *forstelan* 15, 18. Gn. Ex. 190. Gen. 1579. *friðospêd* 60, 3. Gen. 1198. *fullæstan* 25, 8. Beow. 2668. Hy. 4, 92. *geselda* 78, 3. B. 1984. Wand. 53. *gesôm* 85, 21. Gen. 82. *getæse* 81, 22. B. 1320. Metr. 20, 11. *gûðgemôt* 16, 26. Gen. 2056. *gumrinc* 84, 4. Gen. 1552. Metr.

26, 53. *hagustealdmon* 15, 2. 55, 3. Exod. 192. *handweorc* 6, 8. 21, 7. Exod. 492. *holen* 56, 10. Gn. Ex. 80. *indryhten* 44, 1. 89, 1. Wand. 12. *mægenrôf* 38, 3. Exod. 275. *mægenstrong* 84, 3. Hy. 3, 21. *merehengest* 15, 6. Metra 26, 25. *middelneaht* 87, 7. B. 2782. 2833. Metr. 28, 47. *môdwlonc* 26, 7. Seef. 39. *nægledbord* 59, 5. Gen. 1418. *ofergongan* 41, 10. Exod. 561. Metr. 20, 71. *ondfenga* 62, 7. Ps. 53, 4. 58, 9 u. ö. *onþêon* 64, 2. 85, 23. Exod. 241. B. 900. *pæððan* 59, 9. 71, 10. Schöpf. 71. Metr. 31, 10. *rôse* 41, 24. Metr. 6, 13. *sǣlwong* 4, 2. 20, 3. Gen. 1293. *staðolwong* 35, 8. Gen. 1912. *stîwita* 4, 10. Gen. 2079. *sundorcræft* 40, 3. Metr. 20, 203. *swiðfeorm* 4, 72. Gen. 9, 1770. *telg* 27, 15. Panth. 22. *unwita* 50, 11. Sal. 410. *upcyme* 31, 9. Dan. 385. *uplong* 85, 4. Exod. 303. B. 759. *wǣpnedcynn* 39, 1. Gen. 2312. 2319. 2372. Exod. 188. *wîcstede* 4, 9. B. 2463. 2608. Ps. 78, 9. *wlitetorht* 70, 3. Metr. 28, 60. *wolcenfaru* 4, 71. Dan. 379. *wrǣð* 4, 13. Gn. Ex. 153. *wundenlocc* 26, 11. Jud. 77. 103. 326. *þêotan* 39, 4. Metr. 26, 80. *ymbclyppan* 41, 15. 53. Metr. 9, 40. 11, 35. Edw. 12. *ýðan* 70, 7. B. 421. Wand. 85. —

Wenn es richtig ist, dass 'die Werke Cynewulf's eine mit dem Verfolg der einzelnen Werke sich steigernde Uebereinstimmung mit dem Wortschatz des Beowulf' zeigen (Ramhorst a. a. O. p. 38), so würde diese Beobachtung sehr gut zu der Annahme stimmen, dass die Räthsel an den Anfang von Cy.'s Dichterlaufbahn zu stellen sind, denn es sind nur die folgenden Worte, die sich ausschliesslich aus dem Beowulf und den Räthseln belegen lassen:

ârstæf 27, 24. B. 317. 382. 458. *bîd* 4, 3. B. 2962. *êam* 47, 6. B. 881. *feorhbealu* 24, 5. B. 156. 2077. 2250. 2537. *heaðor* 21, 13. 66, 3. B. 414. *hnîtan* 87, 4. B. 1327. 2544. *ôðfergan* 17, 7. B. 2141. *rûnstæf* 43, 6. 59, 15. B. 1695. *sincfâh* 15, 15. B. 167. *geþrûen*[1]) 87, 1. B. 1285. *wræt* 32, 2. B. 1531. 2413. 2771. 3060.

Es ist bereits bemerkt worden, dass diese Wortsamm-

[1]) Vgl. Btrg. IX, 282.

lungen zur Entscheidung der Verfasserfrage direct wenig beitragen. Unzweifelhaft sind in den Räthseln viele echt Cynewulf'sche Ausdrücke zu finden, andrerseits haben wir gesehen, dass sie auch mancherlei mit den Gedichten gemein haben, die fälschlich unter Cædmon's Namen gehen, insbesondere mit Genesis und Exodus. Wir werden unserem Ziele näher kommen, wenn wir nachweisen können, dass nicht nur einzelne Worte, sondern ganze Phrasen, die man als Eigenthum Cy.'s erkannt hat, auch in den Räthseln sich wiederfinden. Vieles derart hat Lefèvre zusammengestellt, einiges auch Gaebler. Es wären hier folgende Ausdrücke zu verzeichnen:

andsware ýwan R. 56, 10. *andsware (â)gifan* in der Juliane 6 Mal, Elene 4 Mal, Andreas 10 Mal, auch Gu. 1136. 1197: sonst nur 2 Mal belegt. Vgl. auch *andsware secgan* El. 375. 567 (Seel. 106): *andsware cýðan* El. 318.

fûs forðweges R. 31, 3: *forðsîðes from* 63, 2. Dazu *fûs on forðweg* Gu. 773. 918. (Exod. 129). *fûs on fordsîð* Gu. 1121. *âfýsed on forðsîð* Gu. 911. *forðsîðes fûs* Gu. 1023. *sîðes fûs* Gu. 1050. 1349. El. 1219. Ph. 208.

blisse bringan R. 9, 6. Cri. 68: *gefêan bringan* G. 19.

wilna brûcan R. 29, 10. Gu. 1163 (Gen. 1532. 1812. Dom. 78). Vgl. *willan brûcan* An. 106, *wynna brûcan* Gu. 308.

geong âcenned weorðan R. 41, 44: ähnlich An. 685. El. 638. Die ähnliche Wendung *þurh (in) cildes hâd âcenned weorðan* ist Cy. speziell eigen und noch 4 Mal bei ihm belegt.

ǣr oððe sîð 61, 8. Cri. 894. 1053. El. 74; *sîð oððe ǣr* Jul. 710. Cri. 1068. El. 975 (Men. 200).

sêo grimme tíd R. 4, 30 (vom Sturm). Cri. 1081. 1334 (vom jüngsten Gericht). Die Verbindung eines Adjectivs mit *tîd* ist bei Cy. ungemein häufig.

searoþoncum glêaw R. 36, 13. Das erste Wort Jul. 298. 494. El. 414. 1190. An. 1257 (Beow. 775). Auch *searocræft* ist mit einer Ausnahme nur in CW. belegt: das Adjectiv *searocræftig* steht R. 34, 8.

in êagna gesihð R. 60, 9. Dazu *for êagna gesihð* Cri. 1114, cf. An. 30 (Schöpf. 66): *for êagum onsŷne* Gu. 1228. An. 912.

wîc bûgan R. 8, 2. 16, 8. Gu. 269.

of brimes fæðmum R. 3, 13. 11, 6: vgl. *þurh flôdes fæðm* An. 1618.

ofer byrnan bôsm R. 4, 62: *of brimes bôsme* An. 444.

ŷð sio brûne R. 61, 6: *brûne ŷða* An. 519, auch 442 (brim Hds.).

sîð âsettan R. 10, 11. Ap. 112. El. 998. An. 1706. (Hy. 4, 72).

wundrum erscheint oft verstärkend vor Adjectiven und Participien: Rä. 36, 1. 37, 2. 51, 1. 68, 2. 81, 1. 16. 35. Vgl. Jul. 264. Cri. 909. Ph. 63. 85. 232. 468. Gu. 1090. An. 1494. 1499.

Superlativ, verbunden mit einem davon abhängigen Genitiv eines Substantivs: R. 4, 39. 40. 12, 9. 40, 14. Für CW. vgl. Charitius, Anglia II, 303.

Eine Lieblingsidee von Cy., auf die er immer wieder zurückkommt, ist die Verbindung von Leib und Seele, die auch im 44. Räthsel behandelt ist (vgl. *folcbûendra flǣsc and gǣstas* 2, 13). Zuerst bemerkte dies Dietrich (Z. f. d. A. XII, 246): cf. auch Gaebler a. a. O. S. 512. Ich füge den angeführten Stellen noch hinzu: Cri. 820. El. 890. Gu. 900.

Die Uebereinstimmung mit dem Wortschatz Cy.'s konnte möglicherweise noch eine zufällige sein; die obige Zusammenstellung lehrt, dass die Räthsel in einem engeren Verhältniss zu Cy.'s Dichtungen stehen. Man könnte freilich immer noch einwenden, dass sie von einem Schüler oder Nachahmer herrühren. Dies ist an sich schon nicht wahrscheinlich; denn wie sollte ein weltlicher Dichter dazu kommen, sich gerade geistliche Werke, Legendendichtungen zum Vorbilde zu nehmen? Doch um hierüber, soweit es möglich ist, in's Klare zu kommen, müssen wir noch die Versanklänge in R. und Ch. untersuchen.

Wir haben hier zweierlei zu unterscheiden: einmal directe, wörtliche Entsprechung, dann aber Wendungen, die den Räthseln entlehnt sein könnten, Aufforderungen zum Rathen, Nachdenken u. ähnl.

1. *forþon nis ǣnig þæs horsc ne þæs hygecræftig, þe*. . . Cri. 241.
Hwylc is hæleða þæs horsc and þæs hygecræftig R. 2, 1 (Dietr.).
gif þu unrǣdes ǣr ne geswīcest Jul. 120.
and þæs unrihtes eft geswīcað El. 516.
gif hî (he) unrǣdes ǣr ne geswîcað (-eð) 12, 10. 28, 12 (D.).
gif hê beald in gebede bîdsteal gifeð Jul. 388.
þonne he gebolgen bîdsteal giefeð R. 41, 19 (D.)
godgimmas grunde getenge El. 1114.
wynsum wuldorgim wolcnum getenge R. 81, 20.
ôð þæt hîe semninga slǣp oferêode An. 464 (cf. 821).
and mec semninga slǣp ofergongeð R. 41, 10.
gif hê leng bîde lâðran gemôtes Gu. 207.
ic â bîdan sceal lâðran gemôtes R. 6, 9.

Sehr wahrscheinlich gehört auch hierher[1]):
hungor se hâta nê se hearda þurst,
yrmðu nê yldo Ph. 613.
und: *þâm se grimma ne mæg*
hungor sceððan ne se hâta þurst,
yldo ne âdle ne se enga dêað R. 44, 2.
wo die vier letzten Worte von Grein nach Ph. 52 ergänzt sind.

2. *nu þu geornlice gâstgerȳnum*
mon se mǣra, modcræfte sêc
þurh sefan snyttro, þæt þû sôð wite,
hû þæt geêode . . . Cri. 440 (cf. An. 603).

þu wâst, gif þu const,
to gesecganne, þæt we sôð witen,
hû þǣre wihte wise gonge. R. 37, 12.

micel is tô secgan
eall æfter orde, þæt he on elne
âdrêag Gu. 503 (An. 1483).

micel is tô hycgan
wîsum wôðboran, hwæt sêd wiht
sîe R. 32, 23 (cf. 29, 12).

[1]) Vgl. Gaebler, Angl. III, 513. Ziemlich ähnlich lauten auch einige Verse im letzten Abschnitt des Crîst (speciell 1661 ff.).

saga gif þu cunne El. 857.	*rece gif þu cunne* R. 33, 13. *secge se þe cunne* R. 67a (Bruchst.).

Endlich erwähnt noch Dietrich als für Cy.'s Manier bezeichnend die Art, wie am Schluss der Juliane Seele und Leib als zwei Ehegenossen (*sinhîwan tû:* v. 698) eingeführt wurden, ein Ausdruck, der sehr an die Räthsel erinnert (vgl. S. 18).

Es sind hier nur solche Versanklänge verzeichnet, die nirgends ausser in R. und CW. zu finden sind. Ist nun ihre Zahl auch nicht sehr gross, so ist doch ihre Beweiskraft nicht gering. Eine Nachahmung Cy.'s scheint mir auch hier nicht vorzuliegen. Die Gedanken, die in diesen Versen ausgesprochen sind, sind weder so originell, noch so prägnant gefasst, dass sie sich irgend Jemandem hätten einprägen können; wohl aber ist ihre Wiederholung wahrscheinlich bei einem Dichter, der sich selbst so gern citirt wie Cynewulf.

Zum Schluss lasse ich noch eine Uebersicht über die Bezeichnungen für bestimmte besonders wichtige Begriffe in R. und CW. folgen, um zu ermitteln, ob eine Uebereinstimmung auch auf dem Gebiete der Synonymik besteht. Der Reihe nach sind zu betrachten die Ausdrücke für: 1) Gott, 2) Himmel und Gestirne, 3) Hölle, Teufel, 4) Erde, 5) Meer, 6) Menschen, 7) Waffen, Kampf, 8) Schiff. Das Material dazu hat aus den Werken Cy.'s G. Jansen[1]), wenn auch nicht vollständig, zusammengestellt. Nur bei selteneren Worten werde ich die Verszahlen angeben und die Belege vollständig aufführen.

Gott.

(nergend) god R. 60, 4.	Cri. 324.
(sôð) meotud 4, 54.	An. 1604. *meotud:* Jul. Cri. El.
(êce) scyppend 41, 1. 101.	*sc.*: Jul. Cri. El.

[1]) Beiträge zur Synonymik und Poetik der allgemein als ächt anerkannten Dichtungen Cynewulf's. Münster 1883.

wuldorcyning 40, 21.	Ap. Jul. El. *wuldres cyning* Ap. 27.
hêahcyning 41, 38.	Ph. 129. 483. *heofona (-es)* h. Cri. 150. 1340 (Christus). An. 6. Ph. 446.
on ryht cyning 41, 3.	Ph. 664. An. 120. 304 (Chr.). 700.
(meahtig) dryhten 41, 12.	Ap. Jul. Cri. El.
waldend 21, 4. 24, 6. 41, 14. 89.	Cri. El. An. Gu.
rodera weard 14, 7.	Cri. 134 (Chr.) 222. *rodera waldend* Cri. 1221.
(ealra) anwalda 41, 4.	*(êce) onwealda* Gu. 610.
(rîce) reccend 41, 3.	Cri. 18.
frêa 4, 1.	Cri. El. Ph. Gu. An.
helpend gǣsta 49, 5.	(*gǣsta geócend* Cri. 691. El. 682. 1077. An. 548. 903. Gu. 1106).
fæder 81, 9.	Ap. Jul. Cri. El.
ór and ende 81, 10.	(*fruma and ende* An. 552).
Ohne Entsprechung: *hêah* 12, 1. *dryhtfolca helm* 27, 17.	

Christus.

frêa 7, 5 (s. o.)	Cri. An.
sôð sigora waldend Crîst 7, 1.	*sigora waldend* Ph. 464. *sigora sellend* Jul. 668. 705.
(ân) sunu 81, 10.	*(âncenned) sunu* Cri. 464. An. 1686.
(mǣre) meotudes barn 81, 11.	*(mihtig) m. b.* Cri. 126.
þæt hŷhste mægen [hâliges gâstes] 81, 12.	—

Himmel und Gestirne.

heofon (hêah) 41, 4. 22. 67, 6.	Jul. Cri. El.
rodor 14, 7. 56, 5.	Jul. Cri. El.
(rodera) ceaster 60, 16.	*ceaster* Cri. 578.
godes ealdorburg 60, 15.	(*þêodnes burg* Cri. 553).

wuldres êðel 67, 7.	(*engla ê.* An. 525. *ê. engla drêames* Cri. 1343).
engla eard 67, 8.	Cri. 646.
a. *sunne* b. *mône.*	a. Jul. Cri. b. Cri.
dægcondel 88, 26.	An. 837.

Hölle, Teufel.

wrǽð gǽst 41, 41.	(*wêrig g.* Cri. 363. *wrâðe wrœcmœcgas* Gu. 530.)
helwara burg 56, 6.	*fêonda b.* Cri. 569. — *h.* Cri. 286. 731.
hel 40, 20. 67, 6.	Cri. El.
wrâðscræf 41, 41.	—

Erde.

eorðe 36, 1. 41, 1. 42, 6 u. ö.	Jul. Cri. El. Ph. Gu. An.
a. *folde* 32, 2. b. *hrûse* 32, 4 u. ö.	a. Jul. Cri. El. b. Cri. El.
a. *grund* 22, 2. b. *middangeard* 22, 1 etc.	a. Ap. Jul. Cri. El. b. Jul. Cri. Ph. An.
êðelstôl hæleða 4, 7.	(*ê. engla* Cri. 52).
ymbhwyrft 41, 7. 15. 42.	Jul. 113. El. 731.
wong (grêna) 41, 83.	*wong grêne* Gu. 718. *w.*: El. Ph. An.
sâlwong 4, 2. 20, 3.	(*wilwong* Ph. 89.)
wunderworuld 40, 17 *ά. λ.*	—

Meer.

sǽ 4, 29. 67, 3. 76, 1.	Cri. El. Ph. Gu. An.
mere 23, 5.	An. 221. 283. 465. 491.
brim 3, 13. 11, 7.	El. An.
flôd 4, 19. 8, 9. 15, 7 u. ö.	Cri. El. An.
a. *holm* 2, 10 b. *gifen* 3, 3.	a. Cri. El. An. b. El. Ph. An.
a. *sund* 11, 3 b. *ŷð* 17, 9. 61, 6 u. ö.	a. Cri. El. An. b. Cri. El.
wǽg 11, 10. 17, 1. 34, 1.	Jul. Cri. El. An.
lagu 4, 11. 23, 16.	El. Ph. An.
strêam 3, 6. 14. 4, 70. 23, 8. 79, 8.	Jul. Cri. El. Ph. An.

earh 4, 22.	(*earhgeblond* El. 239).
wæter 11, 1.	Jul. 479. Cri. 852. 982.
a. *merestrêam* 67, 9. b. *mere-faroð* 61, 2.	a. An. 309. 454. b. (*sæfearoð* El. 251).
seolhbæð 11, 11.	(*seolhwaðu* An. 1716.)
(*atol*) *ŷða geþræc* 3, 2. 23, 7.	An. 824.
ŷða hrycg 4, 33.	*ofer hrêone hr.* Cri. 859.
gârsecg 3, 3. 41, 93.	An. Ph.
firgenstrêam 11, 2.	An. Ph.
gedreag (*dêop*) 7, 10.	Cri. 1000. An. 43. 1557.
(*hêah*) *geþring* 4, 27.	(*ŷða*) *geþring* An. 368.
hwælmere 3, 5.	An. 370.
lagustrêam 4, 38.	El. 137. An. 423. Ph. 62.
laguflôd 59, 12.	Jul. 674. Cri. 807. 851. An. 244.
Ohne Entsprechung: *dûn, holmmægen, sundhelm, strêamgewinn, hôpgehnâst, lagufæðm* (ἀπ. λεγ.); auch sonst belegt, wenn auch nicht in CW.: *sægrund, flôdweg.*[1]) —	

Menschen.

Ueberall belegt: *man, wer, guma, hæleð.*	
ylde 6, 6. 34, 11 u. ö..	Jul. Cri. El. Gu. An.
niðða bearn 58, 6.	Gu. 1070.
ælda bearn 81, 26. 89, 10.	Cri. 937.
hæleða bearn 41, 96.	Cri. 1278. 1592.
dryhta bearn 47, 4.	Gu. 1103. *dryhtgumena b.* Cri. 887.
worldbearn 81, 27 (ἁ. λ.), *wera b.* 27, 18.	—
gæstberend 21, 8.	Cri. 1600.
feorhberend 40, 6. *londbûend* 89, 11.	—

[1]) Dies Wort (nur 37, 9 belegt) ist zweifelhaft; Grein vermuthet *foldweg*.

eorðbûend 30, 8.	Cri. 422. 719. 1324.
foldbûend 2, 13.	Cri. 868. 1178. El. 1014. Gu. 35.
moncynn 33, 9. 40, 2. 41, 27.	Ap. Cri. Ph. Gu. An.
dryhte 13, 15. 29, 7. 51, 2.	Ph. 334.
þêod 72, 12.	Cri. El. Ph. Gu. An.
werþêod 81, 35.	Ap. Jul. Cri. El. An.
mægen 81, 8. 27.	Jul. Cri. El. Gu. An.
mengo 21, 12.	Jul. Cri. El. Gu. An.
gemang 32, 4. 11.	Jul. El. Ph. An.
here 78, 8.	Ap. Jul. Cri. El. An.
folcscipe, gumcynn (ἁπ. λεγ.).	—

Waffen und Kampf.

sweord (goldhilted) 56, 14.	Ap. Cr. El. Gu. An.
a. *bil* 6, 2. b. *ecg* 4, 42. 6, 3. 27, 6. 34, 4.	a. El. An. b. El. An.
wǣpen 4, 52. 21, 17. 56. 12.	Ap. Jul. Cri. El. Ph. Gu. An.
îsern 6, 1. 59, 9. 71, 13. 88, 11.	fehlt in CW.
homera lâf 6, 7. *lâf fŷres and fêole* 70, 3.	—
handweorc smiða 6, 8. 21, 7.	—
mâðm 56, 13.	—
a. *æsc* 23, 11. b. *daroð* 57, 4.	a. An. 1099. b. Jul. 68. El. 140.
hildepîl 16, 28; 18, 6. *searopîl* 87, 2.	ἁ. λ. —
flân 4, 57.	El. 117.
flângeweorc 57, 12 (Conjectur)	Cri. 676.
beaduwǣpen 16, 3; 18, 8. *ongu* 24, 4.	ἁ. λ. —
strǣl 4, 56.	Cri. 765. 779. An. 1191.
ord 18, 8. 61, 12. 76, 6.	Jul. Cri. El. An.
âttor 24, 9.	Jul. 471. Cri. 768. An. 1333.
âttorspere 18, 9 ἁ. λ.	—
gûð 21, 19. 25.	Cri. 674. Jul. 397. El. 23. An. 953. 1489.
gûðgewinn 6, 5.	An. 217.

hild 15, 4. 34, 5.	Ap. Cr. El. An.
wîg 6, 3. 16, 23.	Jul. Cri. El. An.
feohte 6, 4.	An. 1025. 1352.
gewin 17, 4. 21, 1. 24, 2.	Jul. Cri. El. Gu. An.
aglâc 4, 7. 79, 6. 88, 17.	El. 1188.
a. *nîð* 7, 4. b. *comp* 7, 2. 21, 35.	a. Jul. El. Ph. Gu. An. b. An. 234. 1327.
sacu 4, 29. 17, 1. 85, 21.	Ap. Jul. El. Ph. Gu. An.
orlege 4, 59.	Jul. 97. Gu. 536. An. 47. 1148 u. ö.
fæ̂hð 30, 11.	Cri. 617. 1441. Gu. 157.
earhfaru 36, 13 (Leid. Räths.).	Jul. 404. Cri. 762. El. 44. 116. An. 1050.
beaduweorc 6, 2. *guðgemôt* 16, 26.	nicht in CW.

Schiff.

scip 59, 4.	Jul. 672. An. 240. 512.
naca 59, 5 (*nægledbord*).	An. 266. 291.
céol 4, 28. 19, 4. 34, 2.	Cri. El. An.
wudu 4, 24. 11, 5.	(*brimwudu* El. 244. *sund-, flôdwudu* Cri. 677. 854.)
merehengest 15, 6.	(*sundhengest* Cri. 863. *faroðhengest* El. 226. *wæ̂ghengest* El. 236. Gu. 1303).

Diese Sammlung von Synonymen führt zu demselben Resultat wie die Untersuchung des Wortschatzes: d. h. die Räthsel zeigen auch hier eine Berührung mit dem Gebrauch der älteren Dichtungen, haben aber zahlreiche und dabei characteristische Bezeichnungen ausschliesslich mit CW. gemein. Als Beispiele seien angeführt von den Ausdrücken für Gott: *on riht cyning*, *onwealda*, *reccend* (nur Dan. 550), *fæder*, *ôr and ende*, *metodes sunu* (nur Dan. 402), von den Ausdrücken für Meer: *seolhbæð*, *merefaroð*, *ýða geþræc*, *gedreag*, *geþring*,

hwælmere. Alle diese Worte, die obigen geringen Ausnahmen abgerechnet, fehlen durchweg den Dichtungen aus dem Cædmon'schen Kreise und legen von Neuem den Schluss nahe, dass die Räthsel und die Werke Cynewulfs von einem Verfasser herrühren.

III.

In seiner Abhandlung über die Legende vom h. Andreas (Anglia II, 441 ff.) hat A. Fritzsche dargelegt, in welcher Weise Cynewulf seine Quellen zu benutzen pflegt. Fritzsche's Kriterien sind durch die Forschungen von Gloede (Angl. IX, 271. XI, 146 ff.) nicht wesentlich modificirt worden. Allerdings hat G. mit Recht hervorgehoben, dass die genaue Fassung der Quellen, welche den ae. Legenden zu Grunde liegen, noch nicht gefunden ist. Auch ist es richtig, dass F. seine Schlüsse etwas einseitig aus der Betrachtung eines Gedichtes (der Juliane) gezogen hat: dass ferner seine Behauptung, der Dichter kürze den Dialog und vermeide so die Wiederholung der die Rede einführenden Formelverse, sich nicht halten lässt, wenn man das Verhältniss der Elenenlegende zu ihrer Quelle berücksichtigt. Trotzdem glaube ich, dass die Mehrzahl der Kriterien von F., die ja auch in ihrer Gültigkeit nicht angegriffen worden sind, bei der Vergleichung der Räthsel mit ihren Vorlagen zur Anwendung kommen dürfen. Freilich liegt in unserem Falle die Sache nicht so einfach wie bei den Legenden, wo der Dichter einer fortlaufenden Erzählung beständig zu folgen in der Lage ist. Es hatte aber schon Dietrich in der Ztschr. f. d. A. IX, 193 ff. bezüglich des Crîst nachgewiesen, dass Cy. hier keine einheitliche Quelle gehabt haben könne, sondern verschiedene Bibelstellen und einige Homilieen Gregor's und zwar in ganz freier Weise benutzt habe. Ebenso kann bei den Räthseln von

einem durchgehends genauen Anschluss an bestimmte Vorlagen nicht gesprochen werden. Nach den bisherigen Untersuchungen [1]) steht fest, dass einige wenige unter ihnen allerdings wörtliche Uebersetzungen aus dem Lateinischen sind, andere sich nur in einzelnen Zügen und Wendungen an die lateinischen Räthsel anschliessen, während die Mehrzahl wohl in der volksthümlichen Tradition ihre Wurzeln hat [2]), aus der die Dichter der latein. wie der der ae. Räthsel unabhängig von einander geschöpft haben können. Wir haben also zunächst zu sehen, wie sich diese Nachbildungen latein. Räthsel zu ihren Quellen verhalten; im Uebrigen werden wir uns aber begnügen müssen, characteristische Einzelheiten und Schilderungen herauszuheben und zu untersuchen, wie der Räthseldichter, wie Cynewulf die gleichen oder ähnliche Gegenstände angesehen, wie beide bestimmte Situationen dichterisch gestaltet haben.

Am meisten lehnen sich an ihre Verlage an das 36. (der Panzer) und das 41. Räthsel (die Schöpfung). Was das letztere betrifft, so haben wir bereits gesehen, dass es dem Räthsel des Aldhelm, De creatura (No. XIII) Zeile für Zeile folgt. Bemerkenswerth ist dabei, wie der Dichter die zahlreichen classischen Anspielungen und Ausdrücke beseitigt und durch solche ersetzt, die seinen Landsleuten geläufig waren. Er verfährt dabei ähnlich wie Cynewulf, der z. B. in der Juliane an vielen Stellen seiner Darstellung ein

---

[1]) Vgl. *J. H. Kirkland, a study of the anglo-saxon poem 'the harrowing of hell'*, S. 25 ff. (Halle 1885), dessen Eintheilung ich mich im Folgenden anschliesse. Dass es verkehrt ist, für jedes Räthsel eine lat. Quelle nachweisen zu wollen, wie Prehn es thut, hat Zupitza (DLZ. 1884, Sp. 872) betont.

[2]) Dies wird besonders dann der Fall sein, wenn ein Räthsel von ähnlichem Inhalt auch in anderen fernliegenden Literaturen sich findet. Vgl. z. B. No. 23 vom Jahr und seinen Monaten und die dazu von Wackernagel (Z. f. d. A. 3, 32) gegebenen Parallelen; auch Haug, Über die Räthselsprüche im Rigveda (Münch. Sitz. Ber., phil. hist. Kl., 1875, Bd. II, 457 ff.). Ferner das 37. Räthsel von der trächtigen Sau und das entsprechende in der Hervararsaga etc.

nationales Colorit gibt (vgl. Ebert, Allg. Gesch. der Lit. des Ma. III, 54). So entspricht Aldhelm v. 13: *Prorsus odorato thure fragrantior halans Olfactum Ambrosiae:* Rä. 41, 23 *ic eom on stence strengre [micle] þonne rîcels oððe rôse sŷ.* Aehnlich: *Dulcior in palato quam lenti nectaris haustus* Aldh. v. 31 und: *ic eom on gôman gêna swêtra þonne þû bêobrêad blende mid hunige* Rä. v. 58. — Aldh. v. 67 *aut modico Phoebi radiis qui vivit atomo* hat er wegen des heidnischen Götternamens, mit dem er hier wohl nichts anzufangen wusste, ausgelassen, während allerdings anderswo Vulcanus und Zephyrus auftreten, dieser mit einem erklärenden Zusatz. Von ähnlichen Entsprechungen sind noch zu nennen: *Tonantis* A. 21 = *hêahcyning* R. 38; *more Cyclopum* A. 31 = *ealdum þyrse* R. 63; *tetra Tartara* A. 22 = *wom wracscrafu wrâðra gǽsta* R. 41.

Nicht anders als mit dem eben besprochenen verhält es sich mit dem 36. Räthsel. Auch hier finden wir engsten wörtlichen Anschluss an die Quelle (Aldhelm IV, 3, De lorica) so zwar, dass jeder latein. Vers durch zwei ae. wiedergegeben wird. Nur hat der Dichter diesmal keinen Anlass gehabt, Aenderungen an seiner Vorlage vorzunehmen, um sie seinen Zuhörern verständlicher zu machen. Höchstens wäre dahin zu rechnen, dass er an die Stelle der '*Seres vermes*' des Aldhelm die durch Schicksalskräfte webenden Schlangen setzt. (Prehn a. a. O. S. 66 u. Anm.) Was diese zwei Räthsel von den übrigen scheidet, ist der Umstand, dass die metrische Gliederung mit der syntactischen ganz zusammenfällt, während sonst die Regel besteht, dass beide sich kreuzen (Rieger in Zacher's Ztschr. VII, 45). Damit hängt zusammen die Seltenheit der Variation [1]), die sonst so oft zur Ausfüllung von Versen dient und zu neuen Gedanken überleitet.

---

[1]) Die Verse 36, 13, 14, in denen eine Variation vorkommt, stehen nur in der ws. Fassung des Räthsels, nicht in der north. des Leidener Codex, die als die ursprüngliche zu betrachten ist. Dies geht schon aus der Uebereinstimmung mit dem letzten Verse von Aldhelm's Räthsel hervor. Vgl. Dietrich, Cyn. poet. ætas S. 22.

Bei dem 27. und 48. Räthsel bewegt sich der Dichter schon etwas selbständiger. Das erste von beiden ist in seinem Anfang von den Quellen noch ganz abhängig, die ersten Verse sind eine genaue Wiedergabe von Tatwine, De membrano 5, 1. 2. Jedoch gegen das Ende hin befreit er sich ganz von dem Einflusse des Lateinischen; in längerer Ausführung — und bekanntlich ist diese Betonung des christlichen Elements grade für Cy. characteristisch — verbreitet er sich über die segensreiche Wirkung des heiligen Buches, wie die, welche dessen Lehren folgen, zahlreiche treue und liebende Freunde hier auf Erden erwerben und alles irdische Glück geniessen. Das 48. Räthsel erweist sich als eine erweiternde, aber durchaus nicht sklavische Uebersetzung des Symphosius, wobei wie in 36 jedem lateinischen Verse zwei im ae. Texte entsprechen. Neue Seiten hat er hier seinem Gegenstande allerdings nicht abzugewinnen vermocht.

Eine in dieser Weise fortgesetzte Betrachtung würde uns ein Bild von der Entwicklung der Räthselpoesie geben, indem gezeigt würde, wie der Dichter immer mehr aus dem Kreise der gelehrten Poesie heraustritt, seine Gegenstände immer volksthümlicher zu gestalten und sich zugleich formell zu vervollkommnen weiss. [1]) Diese Untersuchung ist aber darum für unsere Zwecke nicht sehr aussichtsvoll, weil, wie wir ge-

---

[1]) Es ist lehrreich zu verfolgen, wie in den Rä. Abhängigkeit vom Original mit technischem Ungeschick Hand in Hand geht. Ein Beispiel davon haben wir bei No. 41 gehabt, ein zweites bietet No. 39 (vom Stier). Die beiden letzten Verse sind wörtlich aus Eusebius (37, De octulo) genommen. Zu diesen leitet v. 5 über, dessen zweite Hälfte genau dasselbe sagt wie die erste. Ausserdem liegt die metrische Betonung auf *me*, das logisch ganz unbetont ist; aber der Dichter brauchte es als dritten Stab. Ueber die Verwendung der Pronomina als Stäbe cf. Schubert, De Anglo-Saxonum arte metrica (Berlin 1870), S. 10. Er gibt dort nicht weniger als sieben Beispiele aus der Juliane, also der frühesten Legendendichtung Cynewulf's, in denen das Pronomen den Ton trägt, aus Crîst, Gûðlâc und Andreas nur je eines. In der Elene ist mir kein sicherer Fall dieser Art aufgestossen.

sehen haben, bei den meisten Räthseln sich wenige oder gar keine Anknüpfungspuncte an lateinische Originale auffinden lassen. Statt dessen wird es angebracht sein, gewisse characteristische Einzelzüge in den Räthseln und bei Cy. mit einander zu vergleichen.

Zunächst wäre auf Dinge hinzuweisen, welche den Stoff zu Räthseln geliefert haben und die auch Cynewulf mit Vorliebe behandelt. Es ist bekannt, dass kaum etwas seine Phantasie lebhafter und nachhaltiger anregt als Kampf und Seefahrt, und Schilderungen dieser Art gehören zu den gelungensten Partieen in seinen Werken. Auch unter den Räthseln gibt es eine ganze Reihe, in denen theils kriegerisches Leben, theils die Stürme und Gefahren des Meeres mit lebhaften Farben gemalt werden. In die erste Kategorie gehören die Räthsel 6 (Schild), 18 (Wurfmaschine), 21 (Schwert), 24 (Bogen), 36 (Panzerhemd), 54 (Mauerbrecher), 72 (Lanze); zu der zweiten 11 (Seefurche), 17 (Anker), 33 (Schiff), 34 (Eisscholle) und vor allem die Räthsel 2, 3 und 4 (Sturm zu Wasser und zu Lande). Diese letzteren zeigen ganz besonders viele Anklänge an Cynewulf's Manier und sollen uns hier vor Allem beschäftigen. Zwei Puncte sind es, die als für Cynewulf bezeichnend hier in Betracht kommen. Der eine an sich unbedeutende ist die stets wiederkehrende Erwähnung von dem Anschlagen der Wogen an die Uferfelsen oder die Schiffswand. So heisst es An. 239: *bêoton brimstrêamas*, ferner 441: *êagorstrêamas bêoton bordstæðu*, ebenso 495: *strêamwelm hweleð, bêatað brimstæðo*, endlich 1544: *hrêoh wæs þær inne bêatende brim*; desgleichen in der Elene 238: *bord oft onfeng ofer earhgeblond ŷða swengas.* Damit vergleiche man die Stellen in den Räthseln: *strêamas staðu bêatað* 3, 6 (ähnlich 79, 8): *ic sceal . . . tô staðe þŷwan flintgrǽgne flôd* 4, 19. Diese Zusammenstellung würde wenig beweisen, wenn es nicht feststände, dass dieser Zug an den entsprechenden Stellen in anderen ae. Dichtungen fehlt, so z. B. in dem Bericht über die Sintflut Gen. 1371 ff. (den mit der Darstellung Cy.'s im An. 1525 ff. zu vergleichen ein besonderes

Interesse gewährt): ferner auch im Beowulf 1374 [1]) und ebenso in der glänzenden Schilderung der Exodus (454 ff.). Nur im Seefahrer (v. 23) und im Wanderer (v. 101) finden sich ähnliche Ausdrücke, aber diese Gedichte sind keinesfalls älter als Cy.'s Werke.

Noch wichtiger, weil für die Anschauungen des Dichters bezeichnender, ist der zweite Punct. In einer Stelle der Elene (1272—77), auf die schon Dietrich hingewiesen hatte, findet sich die Vorstellung vom Sturme, der, wenn er ausgerast hat, von einer höheren Gewalt eng in sein Gefängniss eingeschlossen und gewaltsam unterdrückt wird. Damit vergleichen sich wieder Stellen wie An. 435: *wæteregesa sceal geþýd and geþrêatod þurh þrýðcyning, lagu lâcende líðra wyrðan:* und 519: *se þe brimu bindeð, brûne ýða, þýð and þrêatað.* Hierzu stimmt zum Theil wörtlich [2]) die Darstellung, die in den drei Räthseln vom Sturme gegeben wird. Vgl. z. B.: *þonne he for hæleðum hlûd âstîgeð* El. 1273. und: *þonne ic âstîge strong* 2, 3. Ausserdem *wêdeð be wolcnum, wêdende færeð* 1274 und: *stundum rêðe, þrymful þunie, fêre geond foldan* 2, 4. Wenn dann 3, 10 derselbe Gedanke negativ gefasst ist *(sundhelme ne mæg losian, ǽr mec lǽte þe mîn lâttêow bið)*, so ist zu Anfang des 4. Räthsels die Idee vom gefesselten Sturm noch weiter ausgeführt. Es heisst da: *hwîlum mec mîn frêa fæste genearwað, sendeð . . under sâlwonge and on bîd wriceð . . . þrâfað on þýstrum þrymma sumne, hǽtst on enge* u. s. w. Dann wird v. 12 ff. gesagt: *óð þæt ic of enge upp âþringe, efne swâ mec wîsað, se mec wræðe on æt frumsceafte furðum legde, bende and clomme.*

[1]) Diese Stelle ist bemerkenswerth wegen des eigenthümlichen Bildes '*roderas rêotað*'. Vgl. F. Gummere, *the A. S. metaphor*, S. 17: '*The roderas rêotað (1376) has a sympathy, but only a general, external sympathy with Hrôðgâr's feelings*'. Es ist dies ein gradezu modern zu nennender Zug, denn diese Theilnahme der Natur an den menschlichen Leiden ist ja sonst der altgerman. Dichtung fremd.

[2]) Vgl. *blâcan lîge* 4, 44 = An. 1543 und *strêamas styrgan* 4, 18. 70 = An. 874.

— Man sieht, wie diese merkwürdige Anschauung, die nicht sowohl auf antikem Einfluss als auf alter mythischer Grundlage beruht (Myth.[4] S. 553), sich dem Geiste des Dichters immer wieder auf's Neue aufdrängte, und da sich Parallelen hierzu in ae. Gedichten nirgendwo nachweisen lassen, ist wohl auch hierdurch wieder die Annahme gerechtfertigt, dass Cy. und der Räthseldichter dieselbe Person sind. Wiederum scheint mir die Annahme eines Nachahmers unstatthaft. Es ist schon vorher (S. 18) betont worden, dass ein weltlicher Dichter kaum Anlass gefunden hätte, seine Muster in der geistlichen Poesie zu suchen. Vollends ungereimt aber wäre es, etwa Cy. als Nachahmer des Räthseldichters auffassen zu wollen. Grade für den rein subjectiven Abschnitt in der Elene, dem Werke, in dem er seine höchste dichterische Kraft entfaltet, kann ihm unmöglich irgend ein Vorbild vorgeschwebt haben. Am natürlichsten ist es zu glauben, dass sich ihm hier alte, oft von ihm wiederholte Gedanken von Neuem aufdrängen.

Bleiben wir also bei dieser Annahme stehen, so müssen wir uns weiter darüber klar werden, dass diese Gedichte auch auf ihren ästhetischen Werth hin betrachtet, Cynewulf's keineswegs unwürdig sind. Ich möchte diese drei Räthsel gradezu als den Abschluss und eigentlichen Höhepunct der Räthseldichtung bezeichnen, und unter ihnen nimmt wieder das vierte durch das Uebersichtliche der Composition, durch die Kraft und Anschaulichkeit der Darstellung und den Reichthum an Bildern den ersten Rang ein. Es berührt sich mit dem 41., das, wie wir gezeigt haben, an den Anfang der ganzen Reihe zu stellen ist, insofern, als auch hier kein eigentliches Räthsel vorliegt; nur waltet der Unterschied ob, dass, während dort der Dichter seiner Vorlage sklavisch folgend die Einzelheiten unkünstlerisch häufte, wir es hier mit einer anscheinend ganz selbständigen Leistung in Form einer glänzenden Naturschilderung zu thun haben, deren Gegenstand sich dem Rathenden ohne Mühe von selbst ergibt. 'Solche pittoreske, ganz von der Phantasie dictirte Räthsel wollen der

Lösung auch keine Schwierigkeit bieten, wie sie sich auch nicht an den Verstand wenden.' (Ebert a. a. O., S. 44). Was insbesondere die Composition des 4. Räthsels angeht, so scheint es, als ob auch darin eine bestimmte Eigenheit Cy.'s sich wiederfindet. Es lässt sich wiederholt beobachten, dass er seine Darstellung durch gewisse rein äusserliche Merkmale gliedert, um seine Eintheilung recht sinnfällig erscheinen zu lassen. So in einer Stelle des Crist (v. 1238 ff.), wo es sich um die Freuden der Seligen und die Leiden der Verdammten handelt: *ân is ǽrest — ôðer is tô êacan — þonne bið þridde*, wobei sogar ein jeder Theil genau 5 Verse umfasst. Ebenso 1269 *(ân)*, 1273 *(ôðer)*, 1285 *(þridde)*. Man vergleiche noch die Stelle, wo von den sechs mystischen Sprüngen Christi die Rede ist (v. 720 ff.) und in der Elene v. 1286, 1289, 1295, 1298, wo das Schicksal der Seelen nach dem Tode beschrieben wird.[1]) In ähnlicher Weise geht nun der Dichter des vierten Räthsels vor. Es zerfällt in vier scharf von einander abgegrenzte Theile. Der erste (v. 1—16) schildert ein Erdbeben, der zweite beinahe gleich lange (17—35) einen Sturm zur See, der dritte (36—66) Gewitter und Sturm auf dem Lande. Jeder dieser drei Theile wird mit *hwîlum* eingeleitet; dann folgt 67—74 noch eine kurze Zusammenfassung und Uebersicht des Inhalts, sowie die übliche Aufforderung zum Rathen. Offenbar ist dies umfangreiche Gedicht mit bewusster Absicht so scharf gegliedert, um den Ueberblick zu erleichtern; also auch hier wieder unzweifelhaft eine Uebereinstimmung mit der Art und Weise Cy.'s.

Nachdem schon an einer früheren Stelle (S. 27) angedeutet worden ist, wie der Räthseldichter sich in dem Streben, Fremdes durch Heimisches, antike Vorstellungen durch christliche zu ersetzen, mit Cy. begegnet, haben wir noch in Kürze zu untersuchen, welche Rolle das christliche Element in der

---

[1]) Hierher ziehe ich auch El. 131 ff. *(sume wîg fornam — sume healfcwice flugon — sume drenc fornam)*, wo die latein. Quelle nur ganz kurz berichtet (Angl. IX, 277).

Räthseldichtung überhaupt spielt. Dass einige spezifisch kirchliche Räthsel [1]) sich finden, will gegenüber den vielen rein weltlichen wenig besagen. Wichtiger ist es schon, wenn das christliche Element da eingeführt ist, wo die Quelle nichts Entsprechendes bietet, wie in 82 *(unc dryhten scôp sîð ætsomne)* oder 48, wo in der Quelle von einem Buche schlechthin die Rede ist, die ae. Fassung aber von einer 'durchlauchtigen Rede' (also wohl der Bibel) und einer 'Stätte des Starken' spricht: genau so wie in 27 der Gegenstand eine theologische Wendung erhält, welche die Quelle nicht hat. Ferner sind hier anzuführen Stellen wie 12, 9 *(siððan hêah bringeð horda dêorast)* oder 56, 5 *(rôde tâcn, þæs ûs tô roderum upp hlǣdre rǣrde)* u. a. m.

Schliesslich wäre noch eines Zuges zu gedenken, den Cy. stark hervorzuheben pflegt: das strenge Dienst- und Unterthanenverhältniss, das durch die altgermanische Sitte gefordert war. Am weitesten ist dies wohl im letzten, allgemein als ächt anerkannten Theil des Gûðlâc ausgeführt; in gleicher Weise spricht es sich in dem Verhältniss der Elene zu ihrem Sohne aus. Eine Reihe von Belegen für dieselbe Auffassung bieten nun auch die Räthsel:

5: *ic sceal þrâgbysig þegne mînum . . . hŷran georne.*
7: *nǣte mid nîðe, þonne mec mîn frêa feohtan hâteð.*
21, 24: *me bið forð witod, gif ic frêan hŷre,*
gûðe fremme, swâ ic giena dyde
mînum þêodne on þonc.
44, 3: *þâm se grimma ne mæg*
hungor sceððan ne se hâta þurst . . .
gif him ârlice esne þênað,
se âgân sceal [his geongorscipe].
59: *lîfe ne gielpeð, hlâfordes gifum,*
hŷreð swa þêana þêodne sînum.

---

[1]) Es sind dahin zu rechnen: No. 44 (Leib und Seele), No. 47 (Lot und seine Töchter) und die sehr ähnlichen 49 und 60 (Abendmahlsgeräth).

78: *ic eom æðelinges eaxlgestealla,*
fyrdrinces gefara, frêan mînum lêof.
87: *þonne ic sceal . . . . forð âscûfan, þæt frêan mînes*
môdwên freoðað middelnihtum.

Hiermit wären wir mit der Aufzählung solcher Einzelzüge zu Ende. Mögen auch einzelne der genannten Puncte von geringerem Gewicht sein, in Verbindung mit den andern weisen sie mit Entschiedenheit auf die wiederholt behauptete Identität der beiden Dichter hin.

Wenden wir uns nun der Betrachtung der stilistischen Mittel zu, die der Dichter angewandt hat, so fällt vor Allem ins Auge, welch wichtige Rolle die Personification spielt. Dass in ihrer Durchführung ein grosses und wesentliches Verdienst des Angelsachsen gegenüber seinen Vorgängern besteht, ist des öfteren bemerkt worden. Während in den latein. Räthseln sprach- und leblose, zum Theil abstracte Gegenstände redend eingeführt werden, ohne dass der Zwiespalt zwischen ihrem Wesen und ihrem Auftreten künstlerisch aufgehoben wird, weiss unser Dichter diese Schwierigkeit geschickt zu umgehen, indem er sie theils handelnd, theils leidend vor uns erscheinen lässt, ihnen menschliche Empfindungen und Leidenschaften verleiht und sie auf diese Weise unserem Interesse näher bringt. Bei jenen ist das Räthsel lediglich ein Spiel des Verstandes, oft ist es nur zu lehrhaften Zwecken verfasst; bei ihm hat die Phantasie gebührenden Anþeil an der dichterischen Gestaltung, und sein Zweck ist Belebung der geselligen Unterhaltung. Natürlich walten unter den Räthseln auch insofern Verschiedenheiten ob, als manchmal die Personification wenig oder gar nicht durchgeführt ist. Als besonders gelungen sind zu bezeichnen: No. 6 (Schild), 16 (Dachs), 21 (Schwert), aus der zweiten Reihe 85 (Hirschhorn) und 88 (Tintenfass).

Die directe Rede[1]) findet sich begreiflicherweise selten:

[1]) Im Folgenden benutze ich wieder die dankenswerthe Zusammenstellung von G. Jansen im zweiten Theile seiner Arbeit.

34, 9—14, wo die Eisscholle über ihr Geschlecht Auskunft gibt; 39, 6 (ungeschickt eingeführt, s. o. S. 29, Anm.); 49, 5 *gehǣle mec helpend gǣsta.* Hierher gehören auch die häufigen Anreden am Schlusse der Räthsel: vgl. Jansen S. 94, 95.

Selten ist auch die rhetorische Frage: *hwâ gestilleð þæt?* 4, 35: dann der Eingang von 2: *hwylc is hæleða þæs horsc and þæs hygecræftig?* Es ist zu beachten, dass diese Form nur in den ersten, besonders vollendeten Räthseln vorkommt.

Auch für den Ausruf finde ich nur zwei Beispiele: *wâ him þæs þêawes* 12, 8: *rŷne ongietan . . . glêawe beþencan* 49, 6.

Das Asyndeton ist ungemein häufig (Jansen S. 105): 5, 1. 10, 9. 11, 1. 18, 9. 20, 1. 21, 1 u. ö. Als besonders wirksam ist seine Anwendung bei der Schilderung des Sturmes im 2. Rätsel zu nennen, die in der erwähnten Stelle der Exodus oder im Andreas (370 ff. 1525 ff.) ihr Gegenstück findet. Etwas seltener ist das Polysyndeton: vgl. 27, 15. 37, 7. 56, 9. 89, 9. Hierher dürfte auch die Stelle 23, 13 gehören, die Jansen S. 96 irrthümlich als Beispiel für die Anaphora anführt: *swâ hine oxa ne têah ne esna mægen ne fæthengest ne on flôde swom* etc. Asyndeton und Polysyndeton erscheinen vereinigt 27, 18—26.

Die Zergliederung ist ebenfalls nicht selten: sie dient durchaus nicht so oft wie in andern Gedichten blos zur Versfüllung. Beispiele 6, 14. 8, 9. 10, 12. 15, 2. 16, 22. 27, 22. 31, 5. 41, 52. 47, 7. 67, 9. In der ersten Vershälfte erscheinen dann oft Reimformeln wie *flôd and folde, weras and wîf.*

Dagegen ist der pleonastische Ausdruck, wie er sich z. B. 9, 1. 19, 1. 41, 73. 56, 16. 60, 5. 64, 4. 81, 29. 83, 2. findet, nur dazu bestimmt, zu einem vorhandenen Stabwort einen zweiten Reim zu liefern.

Die Cumulation berührt sich einerseits mit der Zergliederung, andrerseits mit der so häufigen Form der Variation. Beispiele aus den Räthseln sind: 3, 5. 4, 9. 27, 1. 35, 7. 41, 10. 85, 24.

Ueber Tautologie und Parallelismus, von denen die erstere

natürlich stärker vertreten ist, vgl. Jansens Beispielsammlung, S. 60. 83. 89. Die Stelle, die er S. 97 als Anaphora nennt, ist wohl auch hier einzureihen: *saga hwæt ic hâtte oððe hwâ mec rœ̂re, þonne ic restan ne môt oððe hwâ mec stæððe, þonne ic stille bêom* 4, 72—74. Hier ist mit dem Parallelismus Antithese verbunden.

Die Anaphora fasst Jansen S. 95 etwas zu weit: die blosse Wiederholung von 'Zeitpartikeln und Konjunctionen' fällt nicht unter diesen Begriff. Daher möchte ich auch das von ihm angeführte Beispiel 25, 2—6 hier ausscheiden. Ein gutes Beispiel der Anaphora bietet 40, 10—18: *ne hafað hîo fôt ne folm . . . ne êagna [hafað] . . . ne mûd hafað* etc. Ausserdem 4, 24. 28. 33. 21, 8. 15, 32. 22, 9. 11. 81, 18 ff.

Die Epiphora ist wie auch bei Cy. spärlich vertreten: Jansen (a. a. O.) gibt nur ein Beispiel: 16, 6. 11. Vergleiche dazu 83, 3. 7.

Wir kommen nun zu den verschiedenen Arten des tropischen Ausdrucks, von denen die Personification schon vorher behandelt ist. Die Metapher ist, wie Jansen S. 113 für Cy. gezeigt hat, stärker ausgebildet als die Metonymie. Was die erstere betrifft, so überwiegen die Concreta, und dies erklärt sich ja von selbst aus der Beschaffenheit der Räthsel. Von Metaphern für abstracte Dinge [1]) sind zu nennen: *on þâ grimman tîd* 4, 30: *deorc gebrecu* 4, 44: *þurh hlutterne dæg* 21, 7: *þurh scîrne dæg* 59, 4: *deorcum (wonnum) nihtum* 13, 9. 85, 8: *se grimma hungor* 44, 2: *se hâta þurst* 44, 3. Unter den Metaphern für concrete Dinge sind die Umschreibungen für Sturm und Meer besonders zahlreich, z. B. *ŷða geþræc* 3, 2: *lagustrêama ful* 4, 38: *holmmægen* 3, 9., überhaupt der grösste Theil der oben S. 22 aufgezählten Ausdrücke. Die Schiffe — *won wægfatu* 4, 37 genannt — sollen *rîdan ŷða hrycgum* 4, 32. Der Sturm wird 4, 59 in einem prächtigen Bilde als Kriegserreger vorgeführt, die Krieger sind die

[1]) Fälschlich ist hier von J. *heard seaxes ecg* 27, 5 citirt: das Adjectiv hat die rein sinnliche Bedeutung.

Wolken (*hlôðgecrod* v. 63), die mit lautem Gekrach auf einander stossen; sie schwitzen Feuer aus (die Blitze, die mit Pfeilen verglichen werden), ein dunkler Saft fliesst ihnen aus dem Busen u. s. w. Ein modernes Bild ist es, wenn die Wogen mit Mauern (*weall* 4, 20) oder einem Berge (*dûn* 4, 21) verglichen werden. Von der Auster heisst es: *sundhelm fêdde mec* 76, 1 (derselbe Ausdruck 3, 10). Dass der Anker (17, 1. 4) mit den Wellen kämpfend gedacht wird, wäre eher als Personification denn als Metapher zu fassen. Ueberhaupt ist es manchmal schwer, zwischen diesen beiden Figuren die Grenze zu ziehen: so wenn der Dachs von seinen Kindern (*mægburg*) oder das Schwert von seiner Verwandtschaft redet (16, 8. 21, 20). Deutlicher ist die Metapher in *hylles hrôf* 16, 27, die solchen Bezeichnungen wie *rodores hrôf* Cri. 60, *wolcna hrôf* El. 88 entspricht. Ferner ist die Vorstellung sinnfälliger, wenn von dem 'Beissen' des Schwertes statt vom Verwunden die Rede ist (6, 9. 88, 13): cf. *þurh sweordbite* Jul. 602. Ap. 34. Der Baum empfängt Wunden (*wearð gedolgod* 54, 6: *heaðoglemma feng, dêopra dolga* 57, 3) u. a. m.

Die Metonymie steht in folgenden Fällen: *þær bið hlûd wudu* 4, 24 (das Schiff statt der Mannschaft); dagegen steht 11, 3 *wudu* als der Stoff, aus dem das Schiff gebaut ist. Für Meer steht metonymisch: *hêah geþring* 4, 27 oder *dêop gedreag* 7, 10. Die Erde heisst *êðelstôl hæleða* 4, 7; der Himmel *godes ealdorburg* 60, 15: *rodera ceaster* 60, 16: *engla eard* 67, 8. Für 'Schwert' dient als Bezeichnung *mâðm* 56, 13: *îsern* 6, 1. 71, 13: *homera lâf* 6, 7[1]) und ähnliche Worte, worüber die Synonymik zu vergleichen ist. 'Gold' wird gebraucht zur Bezeichnung eines goldenen Ringes 60, 10, *fǣted (wunden) gold* für einen Schatz 52, 7. 56, 3; eine andere Umschreibung für Gold ist *wrætlic weorc smiða* 27, 14. Das Land der Welschen heisst *mearcpaðas Wala* 71, 10.

Hier reihen sich am besten einige metonymische Um-

---

[1]) Vgl. auch A. S. Cook, a Latin Poetical Idiom in Old English: American Journal of Philology VI, 476.

schreibungen an, die in ihrer Art an die *kenningar* der nordischen Skalden erinnern. Es sind die folgenden: *eald âfensceop* (Holztaube) 9, 5. *hâr holtes fêond* (Pflugeisen) 22, 3. *âttren onga* (Pfeil) 24, 4. *gores sunu* (Mistkäfer) 41, 73. *hordgates clamme* (mysterium ænigmatis) 43, 11. *eorđan brôđor* (Mensch) 80, 6. *wulfes gehlêđa* (?) 88, 23. Entsprechende Wendungen im Nordischen aufzufinden ist mir allerdings nicht gelungen.

Auch die Synecdoche bietet keine auffallenden Erscheinungen. Der Theil tritt ein für das Ganze: *ecgum wêrig* 6, 2: *ecga dolg* 6, 13: *cêol* 19, 4. 34, 2: *âttor* (Giftpfeil) 24, 9: *flôd* 15, 7. 23, 6: *wâgstæđ* 23, 1: *æfter (of) wâge* 23, 21. 34, 1. *flet* (Saal) 43, 5. 56, 2: *burgsalo* 58, 5: *fela wintra* 80, 2. Die Art steht statt der Gattung: *hæleđas* (Menschen) 8, 3, ebenso *foldbûende* 2, 13: *landbûende* 89, 11: *burhsittende* 26, 3: *wrâđe* (Feinde) 15, 17: *grame* (dgl.) 21, 19. Ferner *blanca* (Pferd) 23, 17 (wie El. 1182): *wâpen* (Schwert) 56, 10 u. a. m.

Den besprochenen tropischen Figuren stehen die Vergleichungen nahe, wie sie die epische Poesie allgemein verwendet. Am häufigsten sind dieselben im 41. (hier natürlich in der Quelle vorgebildet) sowie in dem davon abhängigen 67. Räthsel. Eine Reihe kurzer Vergleiche bietet das 25. und 81. Räthsel, vereinzelte Fälle sind 16, 3. 32, 7. 52, 3. Da die Räthsel selbst eine Art von Allegorie darstellen, so wird man weiter ausgeführte von ihrem eigentlichen Zweck unabhängige Vergleiche in ihnen nicht erwarten dürfen.

Anhangsweise wären noch zwei Momente zu erwägen, die, ohne ausschlaggebend zu sein, doch das Gewicht der bisher angeführten Gründe zu verstärken geeignet sind. Es handelt sich hier zuerst um das Vorkommen des Reimes [1]) in den Räthseln. So wenig man aus dem Vorkommen von Runen in einem Gedicht auf Cynewulf als Verfasser schliessen darf, so wenig darf man, was Kluge (Btrg. IX) hervorgehoben

[1]) Die Reime bei Cynewulf hat Lefèvre in einem Excurse zu seiner Arbeit gesammelt. Ich trage aus den Räthseln nach *earde: scearpe* 34, 4, *rêafige: þêowige* 13, 14. 15. *frætwed: geatwed* 29, 6 ist vielleicht doch als reiner Reim zu bezeichnen (Sievers, Btrg. IX, 236 Anm.).

hat, den Reim an sich als ein für Cynewulf characteristisches Merkmal hinstellen. Anders steht es aber, wenn sich erweisen lässt, dass in den hierher gehörigen Werken der Dichter offenbar bemüht gewesen ist, in mehreren Versen nach einander den Reim durchzuführen. In der Elene finden wir — von dem Eingang des Epilogs natürlich abgesehen — nach einander die Reime *gebrec: geþræc* 114 und *handgeswing: gring* 115, im Crîst sogar in fünf auf einander folgenden Versen (591—595). Juliane fällt hier aus, doch ist zu beachten, dass ein beträchtlicher Theil der Legende verloren gegangen ist. Dagegen scheint im Andreas, für den Kluge es leugnet, ein entschiedener Ansatz zur Reimtechnik vorzuliegen in den Versen *hlyst ўst forgeaf, brimrâd gebâd, þâ se beorg tohlâd* 1588/89. Für den Phönix genügt es auf die Verse 53—55 hinzuweisen, an welche die Stelle Gu. 801/2 deutlich anklingt. Diesen Stellen treten nun zwei in den Räthseln zur Seite, die wie wenig andere das bewusste Streben nach dem Schmuck des Reimes bekunden (vgl. Kluge a. a. O. S. 436). Im 27. Räthsel finden wir zunächst ein ganzes System von Suffixreimen, erst mehrere Comparativformen v. 19—21, dann wiederum solche in anderem Casus v. 22, 23, endlich 3 Verbalformen v. 24—26 in der Cäsur reimend. In Rä. 29 stossen wir zuerst wieder auf drei Suffixreime, denen eine Reihe reiner Reime (sog. Schlagreime) folgt: daran schliesst sich noch ein Fall von Cäsurreim *(dryhta: wihta)*. Bezeichnend für diese wie die oben citirten Stellen ist es, dass der Dichter nicht im Stande ist, den Reim weiter durchzuführen und sich sehr bald genöthigt sieht, von dieser Form zurückzukommen. Es lässt sich also wohl kaum bestreiten, dass hier in den Räthseln Verhältnisse vorliegen, die ganz in Uebereinstimmung stehen mit dem sonst bei Cy. beobachteten.

Eine sehr viel weniger sichere Auskunft gewährt für unseren Zweck das jetzt folgende Kriterium der Reim- oder Zwillingsformeln. Dieselben sind in grosser Anzahl zusammengestellt von O. Hoffmann (Reimformeln im Westgermanischen,

Freiburg 1885) und R. M. Meyer (die altgerman. Poesie nach ihren formelhaften Elementen betrachtet, Berlin 1889). Hoffmann versucht, nachdem er den allen westgerman. Dialecten gemeinsamen Formelschatz ausgeschieden, aus den übrigbleibenden ae. Formeln für die Literaturgeschichte einige Ergebnisse zu gewinnen, ohne doch über deren Unsicherheit im Unklaren zu sein (vgl. hierzu Meyer a. a. O. S. 283 oben). Allerdings muss es Bedenken erregen, wenn wir sehen, dass Guðlâc, Andreas und Phönix in Bezug auf die Reimformeln mit den sicheren Werken Cy.'s viel mehr Uebereinstimmung aufweisen, als diese unter einander. Immerhin scheint es angebracht, darauf hinzuweisen, dass auch vom Standpunct der Reimformeln aus uns nichts hindert, die Räthsel als ein Werk Cy.'s anzusprechen. Um nur Eines zu erwähnen: stimmt nicht die Formel *middangeard* und *merestrêamas* Rä. 67, 9 in ihrer Bildungsweise genau zu *middangeard and mægenþrym*, die von Cy. vermuthlich nach einem Muster in der Exodus neu gebildet und in Crist, Juliane und Phönix belegt ist (vgl. Hoffmann S. 37)? Auf die nahe Berührung zwischen Andreas und den Räthseln sei hier abermals hingewiesen (*ôr and ende, dêor and dômgeorn* sind Formeln, die nur ihnen gemeinsam sind). —

Man muss zugestehen, dass die obige Zusammenstellung zum Beweise von Cynewulf's Verfasserschaft direct wenig beiträgt. Ihre Bedeutung besteht darin, dass gezeigt wird, wie in stylistischer Beziehung in den Räthseln kaum etwas vorkommt, das von seiner Manier abweicht, und dass die etwaigen Abweichungen durch den literarischen Character des Denkmals bedingt sind. Andrerseits haben wir in dem Verhältniss der Räthsel zu ihren Quellen — so weit sich solche nachweisen lassen — und in der Gemeinsamkeit verschiedener characteristischer Züge eine Stütze für die Annahme gefunden, dass die Räthsel Cynewulf mit grosser Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben sind.

IV.

Nach den ergebnissreichen Untersuchungen von Sievers über die Rhythmik des Alliterationsverses hat man bei der Untersuchung ae. Gedichte der Metrik erhöhte Beachtung geschenkt, und speciell bei Fragen nach der Verfasserschaft ist ausschliesslich aus den metrischen Verhältnissen der betreffenden Werke das Urtheil geschöpft worden. Gewiss haben diese Untersuchungen einen grossen Werth: einmal, weil sie den Vorzug einer gewissen Objectivität haben, denn man ist hier wie sonst selten in der Lage, die Ergebnisse greifbar zahlenmässig vor Augen zu führen: dann aber, weil aus der Metrik auf die Textgestaltung ziemlich sichere Schlüsse gezogen werden können. Dennoch darf die Bedeutung dieses metrisch-sprachlichen Kriteriums nicht überschätzt werden. Allzuleicht übersieht man die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit, dass die Sprache eines Dichters im Laufe seines Lebens Veränderungen erleidet, sei es in Folge seiner Uebersiedelung in ein anderes Dialectgebiet, sei es durch die weitere Entwicklung seines dichterischen Talents. [1]) Ausserdem hat man ja schon vermuthet, dass man 'die Existenz einer von der Prosasprache [also doch auch von der herkömmlichen Dialecteintheilung unabhängigen] Dichtersprache anzuerkennen habe' (Sievers, Beitr. IX, 273, Anm.). Wenn man endlich in Betracht zieht, wie häufig die handschriftliche Ueberlieferung verderbt und unzuverlässig ist, so wird es klar, dass die metrischen und sprachlichen Verhältnisse für sich allein nicht entscheidend sind, sondern dass sie erst, wenn sie mit anderen Momenten übereinstimmen, die Richtung angeben, in der unser Urtheil sich zu bewegen hat.

---

[1]) Hat doch z. B. Schiller in den Gedichten aus seiner ersten Periode dialectische (schwäbische) Reime verwendet, deren er sich später durchaus enthalten hat.

Ich gehe hiernach zur Darstellung der Metrik in den Räthseln über. Meine Untersuchung erstreckt sich auf 1161 a- und 1159 b-Halbverse. Eine Reihe von ganzen und Halbzeilen musste ausgeschlossen bleiben, theils wegen lückenhafter Ueberlieferung, theils aus anderen Gründen. Diese werden am Schlusse besonders aufgeführt werden.

I. Zweite Halbzeile.

Typus A.

1) Voller Typus: ⊥́ x | ⊥́ x. a) ohne Auftact:

stundum rêđe 2, 3. 6. 9. 11 etc. Summe 383, davon 25 mit Auflösung der Länge im ersten oder zweiten Fusse. Besonders zu bemerken: *mægen unlŷtel* 80, 12, wo das Adjectiv nach Ausweis von 41, 75 auf der zweiten Silbe den Ton hat; sonst könnte der Vers auch zum Typus D gehören. 4 Verse enthalten Formen der kurzsilbigen schwachen Verba 2. Klasse: *hæleđum bodige* 9, 10; *rincas lađige* 15, 16; *wunian longe* 41, 8; *ealle þolige* 88, 17. In 20 Fällen wird der Halbvers durch ein viersilbiges Compositum ausgefüllt, in 10 Fällen steht das zweite Glied eines Compositums in der Senkung.

Erster Nebentypus: ⊥́ x x | ́ x.

hlin biđ on eorđan 2, 7. 14. 3, 3. 7. 4, 1. 37. 42 etc., insgesammt 189 Halbverse, darunter 37 mit Auflösung einer Länge, einer mit Auflösung beider Längen: *feore besnyđede* 27, 1. Nur vier Fälle eines Compositums mit Nebenton kommen vor: 4, 8. 58. 33, 10. 66, 2. Vgl. Typus E, 3 b.

Zweiter Nebentypus: ⊥́ x x x | ⊥́ x.

swift ic eom on fêđe 16, 2: cf. 22, 2. 25, 1. 31, 5 etc., im Ganzen 24 Beispiele, davon 6 mit Auflösung der ersten Länge.

b) mit Auftact.

Einsilbiger Auftact: *gewêdum þeccan* 10, 4. *his ellen cŷđde* 85, 22. Zweisilbiger Auftact: *gif ic stille weorđe* 17, 4. *se þe mê gesægde* 39, 5. — *ic ne gŷme þæs compes* 21, 35. *þæt trêow wæs on wynne* 54, 2. Ausserdem ist 56, 14 eine Umstellung nothwendig, weil sonst der Hauptstab an letzter Stelle stehen

würde: *nu me gieddes þysses.* Solche Fälle kommen in den Räthseln noch öfter vor; Grein hat nur einmal gebessert (5, 8). Im ganzen also 7 Fälle von Auftact.

2) Gekürzter Typus: –́ x | ⏑́ x.

a) Zweites Glied eines Compositums in der Senkung: *hondweorc smiða* 21, 7. *bîdsteal giefed* 41, 19. *grundbedd trideð* 81, 24.

b) Ein stärker betontes einsilbiges Wort in der Senkung: *dyde eft þonan* 27, 3. *wera gied sumes* 48, 3. *hond on legeð* 78, 4.

c) Unregelmässige Fälle [1]) sind: *dûna briceð* 39, 6. *bindeð cwice* 39, 7. Ueber das 39. Räthsel vgl. das S. 29 Gesagte. Es bleibt noch ein unsicherer Fall: *þrâgum wrœce* 2, 4. Sievers (Btrg. X, 510 s. v. *þrâg*) schreibt *wrǣce;* es wäre aber auch *wrœc(c)a* (profugus, extorris) denkbar. Ferner gehören noch hierher vom ersten Nebentypus die Verse *þrŷ sind in naman* 59, 14. *wistum gehladen* 81, 16.

Im Ganzen haben wir 9 (+ 1) Verse dieser Art. — Die Gesammtsumme der Verse des Typus A ist 620 + 1.

Typus B: x –́ | x –́.

1) Einsilbige zweite Senkung: a) mit Auftact.

þæt ǣr hâdas wrêah 2, 12: cf. 3, 1. 4, 7. 13. 21 u. a., zusammen 158 Fälle, davon 16 mit Auflösung der ersten oder zweiten Länge. Der Auftact ist meistens einsilbig, 26 Mal zwei-, 3 Mal dreisilbig: *þâra þe ic hŷran sceal* 4, 34 (Elision?). *gewîteð eft faran on weg* 40, 6. *þonne he tô hrûsan cymeð* 41, 55; einmal sogar viersilbig: *þâra þe he of lîfe hêt* 87, 10.

Schlecht überliefert ist der Vers *óð þæt me onhwyrfdon* 72, 2. Auch hier sind wie oben in 56, 14 die beiden letzten Worte umzustellen. In 21, 29 *se mec gearo on* acceptire ich die Aenderung von Bosworth-Toller: *geâra* (S. 368 a).

---

[1]) Cf. Beitr. X, 454. 458. 497.

b) ohne Auftact.

and wordum mîn 5, 11. Zusammen 26 Fälle, davon drei mit Auflösung einer Länge. Beachtung verdienen die Halbverse, in welchen Formen der schwachen Verba zweiter Klasse mit langer Stammsilbe vorkommen (cf. Btrg. X, 301). Es sind die folgenden: *and swinsiađ* 8, 7. *oft wilniađ* 50, 7, *þæt wâfiađ* 81, 36. *gif him þegniađ* 51, 6. In der Beurtheilung solcher Fälle hat man geschwankt; doch fällt in den obigen sicherlich die zweite Hebung auf die Endsilbe, weil sie ein stärkeres Tongewicht hat.

2) Zwei- und dreisilbige innere Senkung.

þu wâst, gif þu const 37, 12. Ueberhaupt gibt es für zweisilbige innere Senkung 35 sichere Beispiele, für dreisilbige nur 4: 41, 26. 28. 94. 82, 3. Möglich wäre diese in den Halbzeilen: *hî bêođ swîđran þonne ic* 17, 5; *ic eom lengre þonne ǽr* 24, 7; doch wird hier Elision anzunehmen sein. Aus demselben Grunde sind vielleicht die Halbverse 43, 12. 44, 7. 60, 7. 76, 3. 78, 10 auszuscheiden, in denen gleichfalls Hiatus vorkommt. — Der Vers 4, 36 ist so herzustellen: *þæt mê rîdeđ on bæce* aus demselben Grunde wie vorher 56, 14 und 72, 2. Auch ist fraglich, ob der Halbvers *þæt mec bealdlice mæg* 41, 16 hierher oder zu Typus E gehört; doch das Erstere ist wahrscheinlicher, da wir kein sicheres Beispiel von Typus E mit Auftact haben.

3) Zweite Glieder von Compositis in der inneren Senkung.

Es sind nur drei Fälle: *ic þæs nôwiht wât* 12, 5. *þonne ymbhwyrft þes* 41, 42. *þonne wermôd sŷ* 41, 60. Schon der erste Beleg ist zweifelhaft, weil *nôwiht* vielleicht nicht mehr als Compositum gefühlt wurde. Dasselbe gilt von dem Worte *hlâford*[1]), und die betreffenden Verse (22, 3. 15. 87, 9) sind darum besser zum Normaltypus zu stellen. — Gesammtzahl der Fälle im Typus B: 236 + 4.

---

[1]) Vgl. Frucht, Metrisches und Sprachliches zu Cynewulf's Elene, Juliane, Crist (Greifswald 1887), S. 78.

Typus C.

1) Voller Typus: x ´– | ´– x. a) mit Auftact:

and þæs hygecræftig 2, 1. 8. 3, 8. 4, 2. 16. 18 etc., im Ganzen 89 Halbverse, darunter 46 mit Auflösung der ersten Hebung. Bei der zweiten Hebung kommt Auflösung gar nicht vor (wie im Beowulf: Btrg. X, 414), ebensowenig Auflösung beider Längen (jedoch 6 Beispiele bei Cy.: Frucht a. a. O. S. 17. 18). Zweisilbiger Auftact begegnet 11 mal, dreisilbiger 1 mal (37, 9).

b) ohne Auftact.

Hier gilt die Regel, dass die erste Länge aufgelöst wird, was in 36 Fällen geschieht. Nur 4 Mal unterbleibt dies: 37, 7. 42, 3. 62, 3. 82, 4. In 87, 6 ist Umstellung nöthig: *þæt frêan mînes* (s. o.).

2) Gekürzter Typus: x ´– | ⏑́ x a) mit Auftact.

hwâ mec on sîð wræce 2, 2: cf. 2, 15. 3, 15. 4, 3. 5. 6 u. s. w., zusammen 81 Fälle, darunter 17 mit zweisilbigem Auftact. Unsicher sind darunter die Fälle, wo *þonne* vor vocalischem Anlaut steht. Daher ist auch wohl 64, 2 nur zweisilbiger Auftact anzunehmen *(þonne ic eom forð boren)*, dreisilbiger 30, 10 *(gewât hyre west þonan)*.

b) ohne Auftact.

þâ dêaðsperu 4, 53: ausserdem noch 9 Fälle. Auflösung der Hebung scheint nicht vorzukommen, wenn man nicht *on wege faran* 68, 1 nach Analogie von 37, 1 lesen will (oder auch *fêran?*). Als Vers ohne Auftact ist gewiss auch *swylc(e) ân sunu* 81, 10 anzusehen. Gesammtzahl des Typus C: 220 + 2.

Typus D: ´– | ´– x x.

a) Erster Untertypus: ´– | ´– x̀ x.

lond rêafige 13, 14. cf. 30, 8. 11. 38, 2 etc., zusammen 15 Fälle, einer darunter mit Auflösung der ersten Hebung. Auftactbildungen sind hier nicht zu verzeichnen. In drei Fällen kommen Präsensformen schwacher Verba der 2. Klasse

vor, die auch zum 2. Untertypus gehören könnten: 13, 14. 41, 40. 57, 2. Unsicher ist: *drêag unstille* 52, 5, das man auch als zu Typus A gehörig auffassen kann.

b) Zweiter Untertypus: ⊥́ | ⊥́ x x̀.

Nur zwei Belege: *fell hongedon* 14, 3; *frêan unforcûð* 63, 2.

c) Verkürzter Typus: ⊥́ | ◡́ x x.

Ein einziges Beispiel: *segnberendra* 41, 20.

d) Erweiterter Typus: ⊥́ x | ⊥́ x x.

Halbverse dieser Art begegnen wohl im Beowulf (Btrg. X, 255), nicht aber in Cy.'s Werken (Frucht a. a. O., S. 20). Nur ein Fall scheint sicher zu sein: *ungefullodre* 60, 14. Wegen *sôna weorpere* 28, 7 vgl. 1. Halbzeile, Typus C. In *hwîlum lǣteð eft* 21, 13 ist vielleicht wieder eine Umstellung vorzunehmen, da wir gesehen haben, wie der Schreiber wiederholt die durch das Metrum als correct erwiesene Wortfolge geändert hat. Dann hätten wir Typus A. In *sundor ǣghwylcne* 40, 5. ist etwa *gehwylcne* einzusetzen, wodurch wir wieder Typus A erhalten; oder ist *sundor* einsilbig zu lesen? (Btrg. X, 480 ff. 482, Anm.). Dann wäre der Vers ebenso zu beurtheilen wie die folgenden: *wuldorcyninges* 40, 21: *wuldornyttingum* 81, 29, wo die ersten zwei Silben verkürzt werden. Insgesammt gehören zum Typus D 20 (+ 5) Halbverse.

Typus E.

1) Normaler Typus: ⊥́ \ x | ⊥́

iserne wund 6, 1. Vgl. 8, 9. 10, 5. 11, 9 u. s. w., im Ganzen 37 Fälle, davon 9 mit Auflösung der Länge im ersten, 3 im zweiten Fuss. Auftacte finden sich hier nicht. Kurze Nebentonsilbe könnte man in den Halbzeilen *wrætlice twâ* 43, 1: *eardian sceal* 85, 19 annehmen. Doch ist im ersten Falle die Quantität der Nebentonsilbe schwankend, beim zweiten dürfte der Ton auf die Schlusssilbe fallen.

2) Untertypus: ⊥́ x ⊥̀ | ⊥́

sundorcræft 40, 3. *hwîlum eft fareð* 63, 7.

3) Erweiterter Typus: a) im ersten Fusse.

sundhelme ne mæg 3, 10: im Ganzen 6 Fälle.

b) im zweiten Fusse.

Nur ein Halbvers gehört bestimmt hierher: *dêaw feoll on eorðan* 30, 12. Vier andere Fälle gehören eher zum Typus A (mit Nebenton auf der ersten Silbe der zweisilbigen Senkung: vgl. S. 43). Gesammtzahl für Typus E: 45 + 2.

Erste Halbzeile.

Typus A 1.

1) Normaler Typus: ⏊ x | ⏊ x.

a) ohne Auftact.

þrymful þunie 2, 4. 4, 2. 5. 18. 20. 24 etc. Summe 189 Halbzeilen, davon 32 mit Auflösung der ersten Hebung; Auflösung der zweiten sowie beider Hebungen erscheint je zweimal. Dazu kommen 15 Halbverse, die durch ein viersilbiges Compositum ausgefüllt werden.

Der Untertypus (⏊ x x ⏊ x) begegnet 177 Mal; 16 Mal ist die erste, 12 Mal die zweite Länge, 1 Mal (28, 6) sind beide Längen aufgelöst.

Eine weitere Abart dieses Typus ist der Vers mit dreisilbiger Senkung, die in der ersten Halbzeile sehr viel häufiger begegnet, als in der zweiten. Es erscheinen davon hier 61 Beispiele, 3 Mal ist die erste, 1 Mal die zweite Hebung aufgelöst.

Viersilbige Mittelsenkung findet sich in 8 Fällen, die sich wahrscheinlich auf 5 reduciren lassen, da 3 Mal Elision denkbar ist.

Hinsichtlich der Alliteration ist für diese Abtheilung zu bemerken, dass der einfache Stabreim viel stärker vertreten ist als der doppelte (126 Beispiele).

b) mit Auftact.

Auftactbildungen erscheinen beim Normaltypus 6 Mal (2 zweisilbige), beim ersten Untertypus 7 Mal (1 zweisilbiger), beim zweiten 1 Mal. In 41, 98 *ne hafu ic in hêafde* ist *hæbbe* einzusetzen als die Form, die dem Dichter ausschliesslich zukommt. Der Halbvers 85, 18 *ne wât hwǣr mîn brôðor* gehört wahrscheinlich zum Typus B, da der Schreiber, wie wir ge-

sehen haben, oft gerade beim Pronomen die Wortstellung ändert. Ich möchte also hier *brôðor mîn* schreiben (vgl. oben 56, 14. 72, 2. 87, 6).

2) verkürzter Typus.

Hier sind wieder wie bei der zweiten Halbzeile Fälle von Verkürzung der zweiten Hebung zu constatiren, ohne dass der Regel gemäss in der voraufgehenden Senkung immer eine nebentonige Silbe stände.

a) Einsilbige Senkung: *men gemunan* 18, 11. *êam and nefa* 47, 6. *strong on stæpe* 88, 6.

b) Zweisilbige Senkung: *sîdan swâ some* 16, 2: ähnlich 24, 1. 28, 13. 14. 43, 11. 81, 17. Im Ganzen 8 Beispiele.

Typus A 2.

1) Nebenton in erster Senkung.

wælcwealm wera 2, 8: cf. 15, 15. 16, 8. 13. 18, 10 etc., zusammen 24 Halbverse.[1]) In fünf Fällen finden wir Kürzung der zweiten Hebung (ausser in 2, 8 noch 16, 8. 18, 10. 72, 23. 87, 7), was bei Cy. nicht vorkommt (Frucht S. 37); andrerseits weisen die Räthsel hier keine Auftactbildungen auf (ib. S. 39). Gegen Sievers (Beitr. X, 223. 487) setze ich *wonfâh Wale* mit Kürze an (vgl. den sprachlichen Theil und S. 54). Der Vers *brimgiesta brealtm* 4, 25 könnte auch zum Typus E gehören, wofern man nicht am Schlusse silbebildenden Nasal annehmen will (cf. 32, 5).

2) Nebenton in zweiter Senkung.

strong on stîðweg 4, 35: cf. 4, 72. 15, 13. 22, 13. 36, 14 u. a. m. Summa 13 Halbverse. Es findet sich 6 Mal Auflösung einer Hebung (bei der vorigen Abtheilung 4 Mal).

3) Nebenton in beiden Senkungen.

Nur zwei Beispiele: *heardecg heoroscearp* 6, 8. *mægenstrong and mundrôf* 84, 3.

In diesem Typus überwiegt die doppelte Alliteration: in 4 Fällen einfache, in einem (44, 9) gekreuzte Alliteration.

---

[1]) Hier rechne ich auch die Verse mit zweisilbiger erster Senkung ein.

4

Typus A 3.

1) Einsilbige Mittelsenkung.

hwâ mec bregde 3, 13. cf. 4, 55. 6, 3. 10, 9. 34, 5. 9 etc.; im Ganzen 28 Halbverse, davon einer mit Auftact, ausserdem 3 Fälle mit Auflösung einer Hebung.

2) Zweisilbige Mittelsenkung.

þonne gewîte 4, 60: ähnlich 7, 6. 9. 11, 8. 13, 5. 15 etc., zusammen 45 Fälle, davon 8 mit Auftact und 5 mit Auflösung einer Hebung. Beachtenswerth ist *sío hæfde wæstum* 32, 5, wo also silbebildender Nasal anzuerkennen ist (vgl. oben 4, 25).

3) Dreisilbige Mittelsenkung.

Diese erscheint in 45 Fällen. Bsp. *hwîlum ic gewîte* 3, 1; vgl. 4, 1. 13. 17. 23 u. s. w. 3 Mal findet sich Auflösung einer Hebung, 6 Mal Auftact.

4) Viersilbige Mittelsenkung erscheint in 4 Fällen, die aber alle unsicher sind, da überall Elision möglich ist; einer davon (88, 9) ist unten zu besprechen.

5) Mit der fünf- und sechssilbigen Mittelsenkung steht es ähnlich. 'Die in Betracht kommenden drei Halbverse sind: 30, 6. 32, 17. 40, 15.

Zwei Puncte sind hier besonders zu erwähnen:

a. Auch bei diesem Typus ist Verkürzung der zweiten Hebung zu beobachten: z. B. *þæt he scyle rice* 4, 31; ähnlich 10, 1. 41, 49. 73. 64, 4. Wir haben schon gesehen, dass diese Verkürzung den Räthseln eigentümlich ist. Einige freilich nicht ganz sichere Beispiele für Cy. bei Frucht S. 43. Zweifelhaft ist auch der Halbvers *wolde hyre on þǣre byrig* 30, 6. Man möchte für *byrig* die Form *burge* einsetzen; vgl. aber Dan. 192 a (Btrg. X, 289).

b. Nach Sievers (a. a. O. S. 283) ist 'die Anfangssilbe des Verses fast stets die naturgemässe Trägerin des Ictus'. Eine Ausnahme von dieser Regel scheinen mir solche Verse zu bilden, welche mit einer Präposition nebst davon abhängigem Pronomen beginnen. Hier hat in der prosaischen

Rede das Pronomen den stärkeren Ton, also doch wohl auch im Verse. Beispiele: *forþon ic sceal of êðle* 16, 12. *ôð þæt ic of enge* 4, 12: ausserdem 4, 16. 10, 7. 71, 8. 88, 9.

Gesammtziffer der Verse im Typus A: 644 + 6.

Typus B.

1) Grundtypus: x ́ | x ́. a) mit Auftact.

þonne ic âstîge strong 2, 3: vgl. 3, 14. 4, 30. 62. Summe 94 Halbverse, darunter 18 mit Auflösung einer Hebung, 10 mit zweisilbigem, 3 mit dreisilbigem Auftact. Hierher möchte ich noch zwei Verse ziehen, die mir einer Aenderung zu bedürfen scheinen: *þâra þe ymb þâs wiht* 40, 26; *ic eom tô þon blêað* 41, 16. Diese sind in keinem der feststehenden Typen unterzubringen; nimmt man aber wie in anderen Fällen eine Umstellung vor *(wiht ymb þâs* bezw. *blêað tô þon)*, so fügen sie sich dem Typus B ein.

b) ohne Auftact.

in grênȝ græs 16, 6; ebenso 16, 18. 23, 1. 27, 1 etc., im Ganzen 33 Halbverse, 3 mit Auflösung einer Hebung. Man beachte *þæt wâfiað* 81, 36.

2) Typus mit zweisilbiger Mittelsenkung.

a) mit Auftact.

hwylc is hæleða þæs horsc 2, 1. Vgl. 3, 2. 6, 7. 13. 10, 10 etc., zusammen 27 Fälle, davon 6 mit zweisilbigem, 2 mit dreisilbigem Auftact. Auflösung einer Hebung begegnet drei Mal.

Den einzigen Fall von dreisilbiger Senkung bietet der formelhafte Vers *ic eom (ic seah, þâ cwom) wunderlicu wiht* 19, 1. 21, 1. 25, 1. 26, 1. 30, 7. 84, 1.

b) ohne Auftact.

on sîða gehwâm 3, 12; ausserdem 16, 21. 21, 7. 28, 3. (mit Auflösung). 55, 9. 74, 1. 75, 1. Also 7 Fälle. Gesammtzahl im Typus B: 170 + 2.

Typus C: x ́ | ⏊ x.

1) Voller Typus. a) mit Auftact.

of þâm aglâce 4, 7; cf. 4, 61. 5, 4. 8, 2. 11, 9 u. s. w. Zusammen 86 Fälle. Der Auftact ist 13 Mal zweisilbig, in

einem Verse (29, 9) dreisilbig, wenn man hier nicht wieder elidiren will. Besonders zu beachten ist *mid þŷ heardestan and mid þŷ scearpestan* 29, 2. Kluge behauptet (Btrg. IX, 436), dass hier eine Reimzeile vorliegt, da der Stabreim fehlt. Ist dies richtig, so möchte ich die Verszeile *and swingere, sôna weorpere* 28, 7 (s. o. S. 47) ebenso ansehen, wodurch dem ohnehin unsicheren erweiterten Typus D ein Beleg entzogen würde.

b) ohne Auftact.

æt frumsceafte 4, 14. Vgl. 10, 6. 16, 10. 11. 21, 31 u. s. w. Zusammen 26 Halbverse, davon 7 mit Auflösung einer Länge. Beide Längen sind in den Versen 61, 2 und 11 aufgelöst, was auch bei Cy. vorkommt.

2) Gekürzter Typus: x ´ | ⏑́ x.

a) mit Auftact.

þonne scearp cymeð 4, 41. Vgl. 4, 59. 65. 5, 1. 6, 1 u. a., im Ganzen 56 Belege, darunter je 2 mit zwei- und dreisilbigem Auftact. Es ist bezeichnend, dass, während beim gekürzten Typus C Auflösungen der ersten Hebung sonst consequent gemieden werden, ein Beispiel dafür im 41. Räthsel vorkommt, welches ich als eines der frühesten bezeichnet habe: *is þæs gores sunn* v. 72.

b) ohne Auftact.

on stealc hleoða 3, 7: vgl. 5, 3. 11. 12. 6, 11. 14 u. s. w., im Ganzen 20 Halbverse, auch hier ohne Auflösung einer Hebung. Vielleicht gehört hierher der oben besprochene Vers 28, 7.

Gesammtzahl der Verse im Typus C: 188 + 1.

Typus D.

1) Normaltypus: ⏑́ | ´ ` x x.

a) Nebenton auf der zweiten Silbe des zweiten Fusses.

ræced rêafige 2, 6: cf. 4, 9. 26. 37. 46 u. s. w.; im Ganzen 35 Belege. Auflösung je einer Hebung begegnet 14 Mal, Auflösung beider 1 Mal (34, 6), Auftact ebenso (5, 5). Weitere 9 Halbverse bestehen aus einem einzigen

Worte, und in diesem Falle haben wir stets einfache Alliteration. Eine Ausnahme bildet der Vers 39, 3: *ferðfriðende*, wo auch Verkürzung der zweiten Hebung denkbar ist (Btrg. X, 500).

b) Nebenton auf der Schlusssilbe des zweiten Fusses.

hêah hlôðgecrod 4, 63. Vgl. 4, 49. 9, 5. 14, 10 etc., insgesammt 18 Fälle, darunter drei mit Auflösung einer Länge. Formen schwacher Verba zweiter Klasse mit Nebenton im Nebenictus begegnen 3 Mal. Dazu kommen noch 2 Halbverse, in welchen ausser der ersten Hebung auch die Silbe mit Nebenton im 2. Fusse aufgelöst ist: *fere fôddorwelan* 33, 10: *guman galdorcwide* 49, 7. Endlich sind noch zwei Fälle mit zweisilbiger Senkung im zweiten Fusse zu erwähnen: *wôn wîsan gehwâm* 12, 8. *wôh wyrda gesceapu* 40, 24.

Was die Alliteration angeht, so haben wir in diesem Typus der Regel gemäss fast nur Doppelreim, sobald der zweite Fuss zwei Hauptaccente enthält (cf. Btrg. X, 304); nur fünf Mal haben wir einfache Alliteration, darunter in dem einzigen Halbverse mit Auftact. Ueber die im Ganzen ähnlichen Verhältnisse bei Cy. vgl. Frucht a. a. O. S. 54 ff.

2) Gesteigerter Typus: ׳̲x | ̲׳xx.

a) Nebenton auf der zweiten Silbe.

bearwas blǣdhwate 2, 9; vgl. 3, 6. 10. 9, 8 u. s. w. Im Ganzen 26 Fälle. Die Länge ist in 9 Fällen aufgelöst und zwar hier immer die zweite. Auftact begegnet zweimal: 23, 5 und 61, 16, wohl auch 27, 8, wenn Grein's Ergänzung richtig ist. Die Senkung des ersten Fusses ist zweimal zweisilbig gebildet: 4, 10 (mit Elision) und 32, 18.

b) Nebenton auf der Schlusssilbe.

Hiervon finden wir im Ganzen nur 5 Fälle, das eine Mal (18, 9) mit Auflösung der Silbe mit Nebenton. Ueberall steht doppelte Alliteration mit Ausnahme einer anfechtbaren Stelle.

Summe der Verse nach Typus D: 101 + 1.

Typus E.

1) Normaler Typus: ⏊ x̀ x | ⏊.

gârsecges grund 3, 3: vgl. 4, 19. 38. 52. 5, 10 etc., zusammen 37 Fälle, davon 6 mit Auflösung der ersten Hebung; die zweite erscheint 4 Mal, beide einmal (16, 3) aufgelöst. Kürzung der Nebentonsilbe begegnet 71, 13 *(earfoða dǣl)* und wohl auch 48, 2 *(wrætlicu wyrd)*, Auflösung dieser Silbe 9, 10 *(wilcumena fela)*.

Für den Nebenton auf der Schlusssilbe des ersten Fusses haben wir nur zwei Beispiele: *hals is mîn hwît* 16, 1; *ne wyrneð word lofes* 21, 11. Der zweite Vers ist zugleich das einzige sichere Beispiel von Auftact in diesem Typus. Denn *gebundenne bêag* 5, 8 ist zweifelhaft, weil die zweite Halbzeile des vorhergehenden Verses verderbt ist, und die Auftactsilbe möglicherweise zu diesem Verse gehört.

Es folgen noch einige Fälle, in denen der erste Fuss durch Einschub einer Silbe erweitert ist.

a) Schema ⏊ ⏊̀ x x | ⏊.

holmmægne biþeaht 3, 9: *orþoncum geworht* 69, 2. Mit Auflösung einer Länge: *woruldstrenga binom* 27, 2. *lagufæðme beléolc* 61, 7. — *wrætlice gewefen* 41, 85. *fyrdrinces gefara* 78, 2.

b) Schema ⏊ x ⏊̀ x | ⏊.

ungesibbum wearð 9, 10. *dêgolfulne dôm* 80, 14.

2) Schema ⏊ x̀ x | ⏊ x (erweiterter Typus).

Der einzige Vers, der hier in Betracht kommt, ist *mearcpaðas Wala træd* 71, 10, wofern man *Wala* für lang hält. Da ich aber, wie oben S. 49 bemerkt ist, diese Form mit Kürze ansetze, so wäre der Vers zum Typus A 2 zu stellen.

Gesammtzahl der Verse in Typus E: 47 + 2.

Typus F.

An dieser Stelle fasse ich die wenigen Schwellverse zusammen, die in den Räthseln vorkommen. Ein Halbvers der anscheinend hierher gehört, ist von Sievers (a. a. O. S. 520) gebessert und dem Typus B zugewiesen worden (41, 5b).

I. Schwellverse von der Form ⏊ x . . + A, D, E.

a) Zweite Senkung einsilbig.

and wið winde feohtan 17, 1 b.

b) Dreisilbige erste Senkung.

mê bið se êðel fremde 17, 3 b.

c) Zweite Senkung zweisilbig.

þonne ic sêcan gewîte 17, 2 b.

d) Unregelmässige Alliteration.

oft ic sceal wið wêge winnan 17, 1 a.

II. Die übrigen Arten der Schwellverse.

eorðan ŷðum þeaht 17, 3 a gehört dem Typus B an, eben dahin wohl auch: *cwico wæs ic, ne cwæð ic wiht* 66, 1 a. Eine seltene Form zeigt: *ǣr ic wæs, eft ic cwôm* 66, 2 a (vielleicht zum Typus D: vgl. Cri. 1670. Gu. 59). Mit dem Halbvers *cwele ic efne sê þêah* 66, 1 c weiss ich nichts anzufangen. — Zwischen diesen Schwellversen kommen auch zwei regelmässig gebaute Halbzeilen vor, die zum Typus A gehören: 17, 2 a und 66, 2 b. Gesammtzahl: 7 (+ 1).

G. Reste.

Dass der Text der im Exeterbuche überlieferten Gedichte viele Fehler aufweist, darf als bekannt gelten. Speciell für die Räthsel kommen nicht blos Corruptelen, sondern auch Lücken und Verstümmelungen der Handschrift in Betracht. Es sind deshalb eine grosse Menge von ganzen und Halbzeilen von der Untersuchung auszuschliessen.

Es sind die folgenden: 4, 3 a. 5, 7 b. 7, 7 a. 10, 3 b. 4 a. 12, 2 b. 22, 4 a. 27, 15 b. 29, 2 b. 32, 4 a. 6 a. 37, 4—6. 41, 2 a. 23 b. 25 a. 56 a. 84. 44, 4 b. 6 b. 49, 2 b. 3. 54, 10 b. 12. 57, 12 a. 60, 9 b. 11 a. 13. 64, 6—15. 69, 4 b. 70, 7. 71, 1—4. 72, 8—14. 16. 17. 21. 25 b. 26 a. 76, 7 b. 79, 10—12. 80, 2—4. 81, 11 b. 12. 13. 14 b. 28 b. 33 b. 37. 38. 82, 2 a. 84, 5 b. 85, 1—4. 13. 88, 1. 2 b. 21 a. 24 a. 25 b. 26. 27. — Zusammen also 50 ganze, 20 b- und 15 a-Halbverse.

Ich habe ausserdem principiell diejenigen Zeilen ausgeschlossen, in denen Runenzeichen vorkamen, weil es nicht

immer sicher ist, welches Wort für die Rune zu substituiren ist. Hierhin gehören: 20, 1. 2. 5a. 6a. 7b. 8a. 25, 7b. 8. 9a. 65, 1a. 2a. 3b. 4b. 5. 6a. 74, 2. Also 5 ganze, 7a- und 4b-Halbzeilen. Wo die Worte ausgeschrieben sind, wie z. B. in No. 43, sind die Verse natürlich benutzt worden.

Fassen wir nun zusammen, was sich bei den metrischen Untersuchungen an Abweichungen der Räthsel von Cynewulf's Gebrauch herausgestellt hat:

a) Auffallend ist das Auftreten betonter Kürzen im zweiten Fusse des Typus A, ohne dass ein Wort mit Nebenton vorhergeht. Indessen hat Sievers (a. a. O. 453) gezeigt, dass derartige Halbverse in vielen Gedichten sich finden (ein Beispiel auch im An. 788a), daher nicht grade als Besonderheit der Räthsel gelten können.

b) Im Typus C begegnet hier niemals Auflösung der zweiten oder beider Hebungen, wohl aber bei Cynewulf.

c) Beim Typus D erscheint als Abweichung von Cynewulf's Art der erweiterte Typus ⊥́ x | ⊥́ x x auch in der zweiten Halbzeile. Doch sind dafür die Beispiele so spärlich und zum grossen Theil so zweifelhafter Art, dass auf diesen Punct kein Gewicht gelegt werden kann. Wir werden also im Ganzen genommen sagen dürfen, dass auch aus der metrischen Beschaffenheit der Räthsel ein stichhaltiger Grund gegen Cy.'s Verfasserschaft nicht herzuleiten ist. Denn die eben erwähnten geringen Unterschiede sind derart, dass sie sich leicht erklären lassen, wenn wir uns der Voraussetzung erinnern, dass die Räthsel das Werk eines jugendlichen Dichters sind, der die Versform noch nicht mit voller Gewandtheit beherrschte.

Das Exeterbuch, wie es uns vorliegt, ist bekanntlich im Süden Englands entstanden; andrerseits wissen wir durch die Untersuchungen von Sievers, dass die Originale der darin enthaltenen Gedichte zumeist im Norden ihre Heimath haben.

Dies schliessen wir für die Räthsel nicht sowohl aus den Reimen — denn ob wir in ihnen einen beweisenden Reim haben, steht dahin (Beitr. IX, 236 Anm.) — als aus den stehen gebliebenen northumbrischen Formen *ehtuwe* 37, 4 und *eðða* 44, 17. Zur weiteren Bestätigung dieser Ansicht dient die Betrachtung der Sprachformen unseres Denkmals, wie sie sich auf Grundlage der Metrik feststellen lassen. Die meisten und wichtigsten Belege hat bereits Sievers zusammengestellt. In der Anordnung der Resultate folge ich Frucht, dessen Zählung ich annehme.

1. Ueber die Quantität des Vocals in der Endung *-lic* ist man noch im Unklaren. Sievers (Btrg. X, 504) führt aus den Räthseln als Beleg für die Länge die Halbzeilen *wundorlîce* 30, 1: *meahtelîcor* 41, 62 an (ähnlich *missenlîcum* 32, 1. *wundorlîcran* 32, 5). Doch sind diese Stellen nicht beweisend, da im Typus A ja die zweite Hebung mitunter verkürzt wird. Kürze des Vocals ist wahrscheinlich in den Halbversen: Typus A: *frêolic fyrdsceorp* 15, 13a. *hyhtlic gewǣde* 36, 12. — Typus B: *þæt is wrætlic þing* 40, 24. *þæt mec bealdlice mæg* 41, 16. — Typus C: *swâ ârlice* 10, 6a. *ic mæg fromlicor* 41, 66a. — Typus D: *wrætlic weorc smiða* 27, 14a. *meldan mislice* 29, 12a. Freilich ist in diesen letzten Versen Länge ebenso gut denkbar wie in denen nach Typus E: *wrætlicu wyrd* 48, 2a. *wrætlice twâ* 43, 1.

3. Die Syncope kurzer Mittelvocale nach langer Wurzelsilbe ist in weitem Umfange nöthig. Die Hds. ist in dieser Beziehung sehr inconsequent. Beweisend sind Fälle wie *golde and sylf(o)re* 15, 2 (vgl. *seolfre* 21, 10a); *gif þu mæge rês(e)lan* 40, 28a; *wrǣste gewundne* 41, 99a (*wundne* 36, 6a); *gîfrost and grǣdgost* 81, 24a. Liesse man hier die Mittelvocale stehen, so bekäme man metrisch unmögliche oder doch ungewöhnliche Formen. In anderen Fällen ist beiderlei wenigstens metrisch gleichberechtigt. Wir finden *ǣngum* 71, 15 neben *ǣniges* 60, 14a; *êagna* 60, 9a neben *êagena* 40, 11a; *headre* 66, 3a und *heaðore* 21, 13a; *heasewe* 41, 61 und *haswe* 2, 7; *nearowe* 54, 13a und *nearwe* 11, 1a. — Syncope nach kurzer Wurzel-

silbe ist nöthig in *þâm þe ǽr forðcym(e)ne* 14, 10a und ebenso in *wilcum(e)na fela* 9, 11a.

Dass die Gemination auch in den Räthseln noch erhalten ist, lehren folgende Stellen: *(ge)bundenne* 5, 8a. *tô gesecganne* 37, 13a. 40, 25; *ic eom fǽgerre* 41, 46a; *þe þâ rǽdellan* 43, 13a; *se æfterra* 54, 12a. Gemination ist oft des Metrums wegen im Auslaut vor vocalischem Anlaut erforderlich, wo die Hds. fast immer einfache Consonanz zeigt: z. B. *upp âþringe* 4, 12. *wonn âríseð* 4, 20. *feorr âswâpe* 24, 5. *nytt ætgædre* 56, 11a. Bei dem Halbverse *sweart on ôðre* 22, 10 ist wohl die ältere Form *ôðerre* einzusetzen, wodurch wir wieder einen Fall des erweiterten Typus D im zweiten Halbverse erhalten.

6. Bei dem Worte *feorh* fehlt es für die Kürze an sicheren Belegen. Länge ist bezeugt durch den Halbvers *fêore sîne* 24, 14 (cf. Btrg. X, 488), gewiss auch in den Versen nach Typus C: *on bonan (wigan) fêore* 21, 18. 88, 16a, weil hier die erste Hebung aufgelöst ist. Dagegen ist Kürze möglich in *feore bifohtan* 4, 32a, ebenso 27, 1. 41, 65. — Bezüglich des Wortes *Wealh*, pl. *Wêalas* habe ich oben (S. 49. 54) gegen Sievers Widerspruch erhoben. Dieses Wort fügt sich nicht der Regel, dass nach Ausfall von postconsonantischem *h* der Vocal lang wird. Vgl. die Zeilen *wonfeax Wale* 13, 8a; *wonfâh Wale* 53, 6a, wo die Composita im ersten Fusse entschieden auf kurzen Vocal deuten. Bei dem Verse *swearte Wealas* 13, 5a, den Sievers anführt, könnte man schwanken; allein kurzer Vocal ist wiederum wahrscheinlich in dem vorher erwähnten *mearcpaðas Wala træd* 71, 10a, da bei Annahme der Länge der sonst in den Räthseln unerhörte erweiterte Typus E herauskäme. Für Kürze spricht auch der Vers *and Wala rîces* Wids. 78, ferner der heutige Lautstand des Wortes: ne. *Wales*, nicht **Weales*. — Ueber *swîora, þýrel* und Aehnl. vgl. Sievers a. a. O.

8. *snottor* erscheint zweimal: *môdes snottre* 83, 2. *nu snottre menn* 89, 7a. Dagegen ist *snotor* einzusetzen in *mon môde snotor* 81, 29a (Btrg. X, 508).

9. Dass in dem Halbverse *hûðe to þâm hâm* 30, 4a der endungslose Dativ falsch ist, hat Frucht S. 81 bemerkt. 30, 9 ist aber *tô hâm bedrâf* metrisch unanstössig, und nothwendig ist die kürzere Form in den Versen *and tô hâm týhð* (l. *tîeð*) 35, 4: *hý gesunde æt hâm* 44, 9. Auch im Crîst haben wir 3 mal *hâm*, einmal *hâme*.

11. Eine g-Form von *here* ist belegt, *herges on ende* 78, 8a.

16. Abstracta auf u: *yldo nê âdle* 44, 4a, wo auch die einsilbige Form möglich ist.

17. In dem Verse *micel môdþrêa* 4, 50 ist für die letzte Silbe eine zweisilbige Form zu setzen (Btrg. X, 479).

18. Das einzige Beispiel für ursprüngliche Feminina, die in die I-Declination übergetreten sind, findet sich in der Halbzeile *him torhte in gemynd* 60, 7.

20. Der Acc. Sing. der langsilbigen Feminina der I-Declination ist auch in den Räthseln endungslos. Beweisend sind *on âne tîd* 73, 2; *on þa grimman tîd* 4, 30a.

21. Abweichend von Cy.'s Gebrauch haben wir 73, 1 *cwene* überliefert; doch ist diese Form in seinen Werken metrisch durchaus nicht unmöglich. Die von ihm sonst gebrauchte Form *cwên* steht 78, 3.

24. Der Acc. Plur. von *hond* ist auch in den Räthseln sicher zweisilbig: *and honda twâ* 83, 5.

25. Von *frêa* sind ein- und zweisilbige Formen im Gebrauch. Beispiele für letztere: *hwîlum mec mîn frêa* 4, 1a: *mînes frêan* 4, 66: *þonne mec mîn frêa* 7, 5a. Einsilbige Formen: *gif ic frêan hýre* 21, 24: vgl. 62, 3. 63, 2. 87, 6. Andernfalls müssten die Verse dem Typus A mit Auftact zugerechnet werden.

27. Endungsloser Nom. Plur. von *hæleð* ist belegt: *hæleð mec siððan* 28, 5. *þær hæleð druncon* 56, 1.

31. Dass von *frêond* und *fêond* zweisilbige Dativformen im Gebrauch sind, beweisen die Halbverse *frêcne æt his frêonde* 21, 16a; *fêond his fêonde* 51, 4a. Hier sei auch erwähnt, dass für den Dativ von *fôt* zwei Formen durch das Metrum

gesichert sind: *hwæðre hyre is on fôte* 32, 17a und *sceal on ânum fêt* 33, 6. Als Plural erscheint ausschliesslich *fêt: and twêgen fêt* 83, 4a: cf. 32, 7. 37, 3.

35. Die contrahirte Form von *hêah* ist erforderlich in *se þisne hêan heofon* 41, 22a. Sonst gilt die uncontrahirte: *hêahum meahtum* 2, 10: vgl. 4, 24a. 8, 4. 23, 7. 19a. Als Superlativ ist *hŷhst* gesichert: *and þæt hŷhste mægen* 81, 12a.

38. Die Zweisilbigkeit des Zahlworts 'zwei' ist festgestellt durch die Verse: *Âcas twêgen* 43, 10: *hearde twêgen* 53, 2. Flectirte Formen anderer Zahlwörter: *hæfde feow(e)re* 37, 3. *ealra wǣron fîfe* 47, 6.

41. *nôwiht* ist einmal überliefert: *ic þæs nowiht wât* 12, 5, während bei Cy. zufällig einmal *nôht* steht. Allein in den Räthseln wie sonst bei Cy. steht *ôwiht* fest: *ôwiht lifgan* 42, 6. Vgl. El. 571. Cri. 248. 343.

43. Dass die Räthsel ins anglische Gebiet gehören, ist schon erwähnt und wird durch die sehr zahlreichen Beispiele von nicht syncopirten Präsensformen bestätigt. Die Ueberlieferung zeigt fast immer die richtige Form[1]).

a) Kurzsilbige Verba: *þær me heard siteð* 4, 5. vgl. *byred* 4, 29. 58, 1. *cymeð* 4, 41. 41, 55. *fareð* 4, 48. *triededð* 13, 6. 81, 24. *þeceð* 15, 1. *þigeð* 32, 14. *iteð* 59, 10. 76, 8. *scireð* 66, 3. *wigeð* 70, 6 u. a. m.

b) Langsilbige Verba: *hlimmeð, grimmeð* 3, 5. *sendeð* 4, 2. *winneð* 4, 19. *fêreð* 4, 22. *crŷdeð* 4, 28. *hâteð* 7, 5. *wǣteð* 13, 10. *genǣsteð* 28, 10. *bindeð* 39, 7. *hêreð* 51, 5. *cysseð* 64, 4. *bescîneð* 72, 17. *fealleð* 88, 20 u. s. w.

44. Flectirte und unflectirte Infinitivformen finden sich: *tô gesecganne* 37, 13a. 40, 25. Dagegen *micel is tô hycgan(ne)* 29, 12: cf. 32, 23. 85, 21.

47. Auflösung contrahirter Formen starker Verba ist in folgenden Fällen nöthig (vgl. Btrg. X, 475 ff.): *folm mec mæg*

[1]) Ueber *hǣtst* 4, 5a vgl. den 2. Excurs. *âbǣd* 56, 12, das Grein im Sprachschatz durch *âbǣdeð* erklärt, fasse ich als dialectische Nebenform des Præs. *âbêad*.

biþôn 41, 52a. *fǽgre onþêon* 64, 2a. *oft ic wîg sêo* 6, 3: ausserdem 35, 4. 51, 5a. 63, 6. — Bei schwachen Verben: *wegeð ond þŷð* 13, 8; *wegeð mec ond þŷð* 22, 5: *se mec on þŷð* 63, 5a.

51. Contrahirtes Part. Præs. von *bûan* wird bezeugt durch *nêahbû(e)ndum nytt* 26, 2a; doch vgl. *eorðbûendum* 30, 8. *fold-bûendra* 2, 13a. Bei Cy. finden sich, wie es scheint, nur uncontrahirte Formen.

52. Die Part. Præs. der schwachen Verba erster Klasse mit d und t im Stammauslaut haben auch in den Räthseln die vollen Endungen (cf. 43). Belege: *sended* 2, 11. *lǽded* 29, 6. *âmæsted* 41, 105. *âtyhted* 51, 3a. *wylted and wended* 60, 19a.

56. Nur *brungen* ist in den Räthseln belegt: vgl. 22, 7a. 28, 2a.

58. Erhaltung des w in *gierwan* wird erwiesen durch die Halbverse *cyning mec gyrweð* 21, 9. *wundrum gegierwed* 37, 2 (cf. 68, 2); ferner *gierede mec mid golde* 27, 13a. Uebertritt in die zweite Klasse erfolgt nicht abweichend von Cy.'s Gebrauch.

63. Das Verbum *habban* flectirt im Præs. Sing.: *hæbbe hafast hafað* wie bei Cynewulf. Allerdings ist 36, 5 und 41, 98a *hafu* handschriftlich überliefert und metrisch möglich, doch ist hier ohne Bedenken *hæbbe* zu setzen, welches überdies 22, 8. 78, 6a. 79, 2a belegt ist. *hafað* steht 21, 13. 32, 21a. 35, 2 etc., im Ganzen 8 Mal, während *hæfð* nie vorkommt.

66. Für die Räthsel wird der Gebrauch von *folgian* erwiesen durch die gleichlautenden Halbverse *þegn folgode* 38, 2. 84, 2. Vgl. *swaðe folgodon* An. 673: *him folgiað* Ph. 591. Sonst braucht Cy. die Formen *fylgean fylgde*.

67. Die zweisilbige Form *sindon* ist 56, 10. 66, 6a überliefert, doch wäre auch die Form *sind* metrisch zulässig.

68. Vom Conjunctiv des Verbum substantivum haben wir wie überall, so auch hier Doppelformen; einmal *hwæt sêo wiht sîe* 29, 13. 32, 24. 33, 14. 40, 1. 42, 8, dagegen: *hwæt þis gewǽde sŷ* 36, 14. 41, 24. 60. 78, 5.

69. Was das Verbum *bêon* angeht, so kommen davon überall einsilbige Formen vor, Zweisilbigkeit fordert das Metrum nur einmal: *þær wit tû bêoð* 645. Sehr häufig ist auch die Form *eom* und zwar speciell im Auftact; daher ist sie auch wohl 24, 7 für *ic bêo* einzusetzen.

70. Wenn Frucht sagt, dass von *willan* bei Cy. nur Formen mit doppeltem *l* vorkommen, so ist dies falsch. Beweisend sind die Halbverse: *and he lârum wile* Jul. 378, *þâm he eahtan wile* Gu. 317, *þæs him meorde wile* Ph. 472, die durch Einsetzung der anderen Form dem Typus A mit Auftact zufallen würden. In den Räthseln kommen beide Formen vor: z. B. *þonne mîn hlâford wile* 87, 9 und *nemnan ne wille* 50, 9a.

71. Eine zweisilbige Form von *dôn* ist 42, 7 erforderlich: *þæs þâ bearn dôð*. Die Existenz der einsilbigen Form wird durch die Halbzeile *and tô dugðum dôð* 50, 10a erwiesen.

72. Vom Verbum *gân* ist allein die Form *gǣð* einmal überliefert und metrisch sicher: *se her on flôde gǣð* 41, 77a. Aber das Verbum *gangan* ist in demselben Räthsel v. 10 belegt *(slǣp ofergangeð)* und ebenso an mehreren anderen Stellen (22, 9a. 32, 8. 35, 3. 55, 1. 83, 1) durch's Metrum gefordert. In *se þe âgân sceal* 44, 9a kann *âgân* unmöglich richtig sein. Da die zweite Vershälfte und somit der Hauptstab fehlt, bleibt es unentschieden, ob *âgangan* oder *âgan* zu schreiben ist.

73. Das Präfix *un-* ist in der Mehrzahl der Fälle betont. Wir finden: *unrîm* 7, 3a. 44, 9. *unrǣdes* 12, 10a. 28, 12a. *ungôd* 21, 35a. *unbunden* 24, 15a. *undearnunga* 43, 2a. *undyrne* 43, 15. *unwita* 50, 11a. *unlæt* 54, 11.[1]) *unsceaft* 85, 24a. *unlȳtel* ist das eine Mal auf der Stammsilbe betont: *oððe unlȳtel lêades clymþre* 41, 75; das andere Mal ist die Betonung zweifelhaft: *mægen unlȳtel* (Typus A oder D) 80, 12. *unsodene* 76, 8 hat jedenfalls unbetontes Präfix; der Vers alliterirt auf s.

[1]) Ebenso Gu. 1007 trotz Grein's Angabe im Spruchschatz: es liegt Typus A3 vor.

Es bleibt noch übrig, die Puncte zusammenzustellen, in denen die Sprache der Räthsel von der Cy.'s abweicht.

a. Wir finden einmal *cwene* statt des bei Cy. gebräuchlichen *cwên*, das übrigens den Räthseln nicht fremd ist (No. 21).

b. Dass *nôwiht* nicht bei Cy. belegt ist, scheint mir nichts zu beweisen, da wir doch *ôwiht* bei ihm finden (No. 41).

c. Contrahirte Formen des Part. Præs. von *bûan* kommen bei Cy. nicht vor; in den Räthseln steht aber auch nur ein Beispiel gegen zwei uncontrahirte (51).

d. In den Räthseln gibt es kein Beispiel des Uebertritts von *gierwan* und ähnlichen Verben in die zweite schwache Klasse (58).

e. Bei Cy. wird meist das Verbum *fylgean*, in den Räthseln aber *folgian* gebraucht (66).

Man sieht, die gefundenen Unterschiede sind äusserst gering; der zweite Punct kann m. E. überhaupt nicht in Betracht kommen. Wahrscheinlich würden noch andere Puncte wegfallen, wenn uns die Räthsel lückenlos vorlägen. Jedenfalls streiten die sprachlichen Verhältnisse durchaus nicht gegen Cy.'s Verfasserschaft.

Zum Schlusse möchte ich das Resultat der ganzen Untersuchung kurz zusammenfassen. Nach meiner Ansicht ist es zwar nicht unbedingt sicher, aber doch in hohem Grade wahrscheinlich, dass die Räthsel in ihrem vollen Umfange den Dichter Cynewulf zum Verfasser haben. Das stilistische Moment führt uns freilich nicht direct zu diesem Ergebniss, auch nicht die Betrachtung des Wortschatzes, wohl aber die Gemeinsamkeit einer grossen Menge von characteristischen Ausdrücken und Anschauungen, die Behandlung der Quellen und vor Allem die Aehnlichkeit in Verskunst und Sprache. Eine nothwendige Voraussetzung ist dabei, dass die Räthsel ein Jugendwerk des Dichters sind, was ich S. 9. 16. 56. zu begründen versucht habe.

Excurs I.

Das erste 'Räthsel'.

Das erste Stück unserer Räthselsammlung gehört zu den meistbesprochenen in der ae. Literatur. Bis in die neueste Zeit hinein hat es immer wieder die Commentatoren beschäftigt, und doch kann man nicht behaupten, dass alle schwierigen Puncte befriedigend erklärt seien. Einen Irrthum haben seit Leo fast Alle begangen, indem sie annahmen, dass das erste Räthsel, weil es eben an erster Stelle steht, eine Anspielung auf den Namen des Dichters enthalten müsse. Woher wissen wir denn aber, dass das jetzige erste Räthsel auch wirklich ursprünglich an der Spitze der Sammlung gestanden hat? Grade neuerdings sind Hicketier (Anglia XI, 570) und Bradley (Academy, No. 829 [24. 3. 88], S. 197) unabhängig von einander darauf gekommen, dass der Anfang des Stückes fehlen muss. Könnte dann nicht noch mehr fehlen als bloss der Anfang? Doch darüber ist kaum zu urtheilen, ehe wir nicht für das Exeterbuch eine Untersuchung haben, wie sie Stoddard für den Cod. Jun. XI angestellt hat.

Allein nicht so sehr gegen diese Voraussetzung möchte ich mich wenden, als gegen die bis jetzt geltende Lösung überhaupt. Dass man sich schon in so früher Zeit an Charaden versucht hat, dafür fehlt es sowohl in der ae. wie auch in den anderen germanischen Literaturen an Belegen. Dann ist überhaupt die Lösung viel zu künstlich und complicirt, als dass man sie einem für ein naives Publicum schaffenden Dichter zutrauen könnte. Man hat darauf hingewiesen, dass Cy. es liebt, mit den Worten und Begriffen zu spielen; das heisst aber nur, dass er sie wiederholt, nicht dass er sie so verändert, wie es im vorliegenden Falle angeblich ge-

schieht (*cynn, cǣne, cœne, cên*). Wenn dies 'Räthsel' wirklich von Cy. herrührt und er darin seinen Namen verewigen wollte, so möchte mancher denken, er würde dazu nach Analogie anderer Fälle wieder Runen verwendet haben, statt in so wunderlicher Weise seinen Namen zu verstecken.

Aus dem künstlichen Gebäude, das man aufgeführt hat, möchte ich versuchen eine Stütze zu entfernen. So viel ist klar: lässt sich auch nur eine der Beziehungen, die man dem 'Räthsel' angedichtet hat, als irrig nachweisen, so ist die ganze Lösung unhaltbar geworden. Ich wende mich speciell gegen die Auslegung des 4. Theils (v. 16—19). Auch mir erscheint es, wie Trautmann, als eine unerhörte Zumuthung, dass aus *wuda* (v. 17) das Wort *cên* entnommen werden soll. Hicketier (a. a. O. S. 581) hat sich damit zu helfen gesucht, dass er das folgende Wort *þæt* in *þe* änderte; 'das Holz, das man leicht zerspaltet', kann ja natürlich der Kien sein. Aber indem H. so die zweite Hälfte von v. 18 von der ersten trennte, hat er nicht beachtet, dass *tôslîteð* und *gesomnod* deutlich als Gegensätze einander gegenübergestellt sind und nicht getrennt werden dürfen. Also ist v. 18 entweder Parenthese oder gehört zum folgenden Verse.

Wir kommen jetzt zu H.'s Deutung der zwei vorhergehenden Zeilen 16 und 17. Es wäre nach seiner Ansicht ein zu grosser Abfall, wenn am Schlusse der Kien redend eingeführt würde; es soll also die Mutter des Dichters sein, welche spricht. Aber woraus kann denn der Zuhörer das entnehmen? Wer spricht denn in den vorhergehenden Versen? Natürlicher ist doch die Auffassung, dass das ganze Stück einer Person in den Mund gelegt ist, ein Punct, auf den ich zurückkommen werde. Wenn es also nicht die Mutter Cy.'s ist, welche redet, dann kann auch Eadwacer nicht der Vater sein, wie H. meint; und gar erst über den merkwürdigen Einfall, dass die Mutter den Vater fragt, ob er ihren Wolf bellen höre, und über die Beziehung dieses Bellens auf die Dichtung Cy.'s brauche ich wohl kein Wort zu verlieren. Dass man den Thieren menschliche Rede angedichtet hat, ist be-

kannt genug; das Umgekehrte ist aber bis jezt noch nicht anders als in komischer Absicht geschehen.

Ferner verstehe ich nicht, wie H. über eine andere Schwierigkeit hinwegkommen will. Es geht doch nicht an *uncerne earne hwelp* (worunter die bisherigen Erklärer das *e* verstehen, welches beide Theile des Namens, *cên* und *wulf*, verbindet!) als das 'Junge' dieser beiden Namenstheile zu bezeichnen. So könnte höchstens etwa eine patronymische Ableitung des Namens genannt werden, und auch das wäre noch sehr wunderlich und gezwungen. Ferner: *bireð geador* kann nicht *ἀπὸ κοινοῦ* zu *uncer giedd* und *uncerne hwelp* stehen, wenn man nach *hwelp* ein Fragezeichen setzt, wie es H. und Rieger (bei Zacher I, 219) thun. Zum mindesten müsste man dann ein Pronomen wie *þe* oder *þone* vor *bireð* erwarten. Wenn aber nur *uncer giedd* Object zu *bireð* sein kann, was bedeutet dann die ganze Stelle? Nach Rieger (S. 218): 'er (der Hund Eadwacer) trägt den Wolf zum Holze, unser Räthselwort zusammen'. Allein wie steht es hier mit 'der nothwendigen Congruenz von Bild und Sache'? Rieger vermuthet, der Wolf werde in den Wald geschleppt, um dort als Opfer an dem Baume (*wudu-cên*) aufgehängt zu werden. Wem und warum geopfert wird, sagt er nicht; auch ist zu bemerken, dass *cên* nicht 'die Fichte', sondern 'Kienholz, Fackel' bedeutet, wie die 6. Strophe des Runenliedes lehrt, und hierzu passt wieder das Aufhängen des Wolfes nicht. Wenn ferner Rieger die Parenthese (v. 18) als eine scherzhafte Wendung auffasst, so kann ich ihm auch hier nicht beistimmen. Die beiden Worte sind doch grade nach seiner Ansicht in dem Namen Cynewulf vorhanden; man kann also doch auch im Scherze nicht gut von ihnen sagen, dass sie nie vereinigt waren. Dass *giedd* [1]) nicht 'Räthselwort', überhaupt nicht 'Wort', sondern 'Lied, Spruch, feierliche Rede' bedeutet, sei noch nebenbei erwähnt.

---

[1]) Dies Wort ist überhaupt hier verdächtig. Könnte es vielleicht aus einem nicht verstandenen Ausdruck entstellt sein? Ich vermuthe *gæd* (fellowship, union nach B. T.), das nur noch Sal. 449 belegt ist.

Kurz, die Schwierigkeiten häufen sich, wohin wir nur blicken. Das Wort *cên* passt hier nicht, ein anderes ähnliches Wort findet sich nicht mehr: folglich wird die Lösung dieses Theils und damit die des ganzen Räthsels unsicher. Ich meine nun, dass Bradley mit der neuen Ansicht, die er a. a. O. aufstellt, das Richtige getroffen hat. Er legt es in überzeugender Weise dar, dass wir es nicht mit einem Räthsel, sondern mit einem dramatischen Monolog zu thun haben, einem Seitenstück zur 'Klage der Frau'. Natürlich ist es auch hier eine Frau, welche spricht; ihr Geliebter ist Wulf, ihr Gatte, der sie geraubt hat und wider ihren Willen zurückhält, ist Eadwacer. Hiernach wird das 'Räthsel' und speciell der letzte Theil, wie mir scheint, viel verständlicher. Wulf schleppt das Kind des Eadwacer und der Sprecherin als Geisel in den Wald, um dadurch den Gatten zur Herausgabe der von ihm geliebten Frau zu zwingen. Und nun heisst es zum Schluss: 'Das trennt man leicht, was nie zusammengefügt war, unsere Gemeinschaft *(gœd)*', d. h. das verhasste Band der Ehe. Nach dieser Auffassung ist der Schluss in folgender Weise anzuordnen: nach *Eadwacer* ein Fragezeichen, nach *wuda* Semikolon oder Punct: *uncerne earne hwelp* ist Object zu *bireð*. V. 18 ist nicht mehr Parenthese, sondern Hauptsatz und die letzte Zeile Apposition dazu.

Ich möchte noch einige Momente anführen, die B.'s Hypothese zu stützen geeignet sind. Zunächst muss es auffallen, dass hier bestimmte Personen namentlich angeredet werden; dies weicht ganz von der Art der Räthsel ab, wo ja nur manchmal am Schlusse eine Anrede an die Hörer im Allgemeinen sich findet. Metrisch ist auch nicht Alles in Ordnung. So z. B. ist v. 13a zu kurz, ein Dreisilbler, und doch ist dem Sinne nach eine Ergänzung kaum nöthig. Besonders zu beachten ist die Alliteration in v. 12. Niemals reimt bei Cy. ein *hw* auf *w*, sondern stets auf *h*. Der Vers Cri. 958, den Heyne (zu Beow. 2298) anführt, beweist nichts, da hier einfache Alliteration vorliegt und das Wort *hweorfað* nicht den Hauptstab bildet. Nach dem Gesagten wird man

also wohl zugeben müssen, dass es gewagt ist, dies Stück Cynewulf zuzuschreiben.

Excurs II.

Bemerkungen zu einzelnen Stellen.

4, 3 ist zu kurz: l. *bearm on brâdan.*

5, 4 *hætst,* richtiger mit Längezeichen zu versehen. Ich möchte das Wort auf eine got. Form **haitizôn* zurückführen mit der Bedeutung 'erhitzen, bedrängen': insofern passt es auch gut zu dem vorausgehenden *þrâfað* als Variation. *hǣtst* stände dann für *hǣtseð,* dies für *hǣtsað;* der Uebertritt aus der zweiten Klasse in die erste ist ja bei schwachen Verben nicht selten.

12, 3b. 4a. Grein hat hier nachträglich (Germ. X, 428) die Interpunction richtig gestellt; das Komma kann nur nach 4a stehen. Aber die Construction von *hwettan* mit doppeltem Accusativ ist unmöglich. Ich lese also entweder *on unrǣdsîðas* oder *unrǣdgesîðas* als Apposition zu *dole.*

16, 15a. *hine berað brêost* ist kein richtiger Vers. Natürlich sind auch hier die beiden letzten Worte umzustellen.

32, 4a. *wiht wæs nô* ist zu kurz; die Ergänzung *nôwer* ergibt sich leicht. Der Schreiber hat die drei fehlenden Buchstaben übersprungen, da gleich darauf das ähnlich aussehende *werum* folgt.

32, 6a. ist gleichfalls zu kurz. L. *niðerweard onhwyrfed* oder *gongende* (cf. 35, 3).

34, 5. Die Hds. liest statt *his hîo;* ferner ist *hetegrim* zu setzen, wie Grein schon An. 1397 gebessert hatte. *hilde tô sǣne* ist mir nicht wahrscheinlich. Dies widerspricht ja dem *hetegrim* und *biter beadoweorca.* Ich vermuthe also *tôsǣge* (zugeneigt), das ich sonst freilich nicht belegen kann. *onsǣge* kommt mehrfach vor; übrigens ist die Aenderung nicht stark.

36, 11 ist *sê þêah* als überflüssig und den Vers überfüllend zu streichen (ebenso wie z. B. Höll. 129).

41, 94. *sweartan sŷne:* besser wohl *sweart ansŷne* wie *fæger onsŷne* Run. 11. Dass in der Vorlage der Hds. *an*, nicht *on* stand, scheinen mir die Formen *anstelle* 4, 59 und *ân an lînan* 43, 10 zu beweisen.

46, 1b ist wieder zu kurz; dass *weax* für *wâces* stehen soll, wie Dietrich will, ist mir unwahrscheinlich. Ich vermuthe *weascan*, das dann durch die gleichbedeutenden Verba *þindan and þunian* variirt wird. Als Lösung schlage ich 'Brotteig' vor; dies ist das Ding, das im Winkel anschwillt, das knochenlos heisst und von der Magd mit einem Tuche bedeckt wird, um es vor vorzeitigem Erkalten zu bewahren.

No. 51 scheint mir Dietrich nicht richtig gelöst zu haben. Er glaubt, der Hund sei die Lösung und vergleicht damit Aldhelm I, 12 *de molosso.* Die einzige Aehnlichkeit zwischen den beiden Räthseln ist: *ut truculentos persequar hostes* und *þone on têon wigeð fêond his fêonde,* und diese kann zufällig sein. Wie passt aber auf den Hund *of dumbum twâm torht âtyhted?* Ich schlage eine andere Lösung vor: das Feuer. Die zwei Stummen, die den Gegenstand des Räthsels erzeugen (man beachte das Wort *torht!*), sind die zwei Steine oder Hölzer, die an einander gerieben werden. Vgl. A. Kuhn, die Herabkunft des Feuers, S. 36 ff. Kemble, Saxons in England I, 358. — Die Verse

þêowað him geþwǽre, gif him þegniað
mægeð and mæcgas mid gemete ryhte und:
lêanað grimme
þe hine wloncne weordan lǽteð

gewähren eine merkwürdige Parallele zu einer bekannten Stelle in Schiller's Glocke.

61, 12. 13. Die Wiederholung von *ord* in zwei auf einander folgenden Versen ist sehr ungeschickt. Vielleicht ist in v. 13 *ecg* zu schreiben, indem man annimmt, dass der Schreiber in den Vers vorher abgeirrt ist. Ein ähnlicher

Fall ist *bordes on ende* 85, 15. 16, wo ich keine Besserung vorzuschlagen weiss.

71, 4. Die Lücke ergänze ich so: *fêdde mec ful fægre and fêower têah.* Es sind grade 11 Buchstaben, für die nach Schipper's Angabe hier Raum ist. Aehnlich lauten *fêdeð hine fægre* 51, 8. *fêddan fægre* 54, 4.

72, 26 hat keine Alliteration. Nach *cunne* ist offenbar eine Lücke, es sind hier mindestens zwei Halbzeilen ausgefallen.

81, 1. *ân wiht is wundrum acenned.* Hier ist wieder die erste Halbzeile zu kurz, es fehlt wohl ein Adjectiv, das auf *wiht* reimt. Es wäre etwa zu schreiben: *ân wrætlicu wiht,* oder gehört *is* an den Anfang des Satzes wie in dem gleichlautenden Eingangsvers 32 und 33?

Nachtrag.

In einem jüngst erschienenen Aufsatz über Cynewulf (Anglia XIII, 1 ff.) hat Sievers auf Grund grammatischer Erwägungen die Ansicht geäussert, dass nichts uns hindere, die Räthsel des Exeterbuchs vor Cynewulf zu verlegen. Ich habe mich nun allerdings von der Stichhaltigkeit seiner Gründe nicht überzeugen können.

Wenn es nämlich feststeht, dass die Hauptwerke Cy.'s nach 750 zu setzen sind, so bereitet die Datirung der Räthsel, wofern man sie, wie oben wiederholt betont wurde, als ein Jugendwerk des Dichters ansieht, nur geringe Schwierigkeit. Ich denke, sie werden etwa im zweiten Viertel des achten Jahrhunderts entstanden sein, also grade in der Zeit, in welcher die von Sievers geschilderten Lautübergänge sich vollzogen. Daher zeigt das Leidener Räthsel drei e-Formen neben 8 i-Formen; daher treten einem b im Silbenauslaut 4 Fälle von f in gleicher Stellung gegenüber. Auch die beiden anderen Momente, die Sievers a. a. O. S. 16 ff. geltend macht, scheinen mir keinen zwingenden Beweis für frühere Datirung der Räthsel zu liefern. Es kann sich in diesen ganz vereinzelten Fällen, wofern nicht lediglich Schreibfehler vorliegen, um ältere Schreibung handeln, die sich durch Tradition noch gelegentlich erhalten hat. Uebrigens ist noch zu beachten, dass grade für Northumbrien ein sehr spärliches Urkundenmaterial uns zu Gebote steht, so dass wir kaum im Stande sind genau festzustellen, innerhalb welcher Zeitgrenzen die erwähnten Lautübergänge erfolgt sind.

Gegen Leo's Deutung des ersten Räthsels hat sich nun auch Sievers mit guten Gründen ausgesprochen. Leider hat er die Bradley'sche Hypothese mit Stillschweigen übergangen, die es uns ermöglicht, auch nach Ausscheidung des so viele Schwierigkeiten bereitenden ersten Stückes die übrigen Räthsel Cynewulf zuzutheilen.

Druck von A. Hopfer in Burg.

ACTA GERMANICA.

Organ für deutsche Philologie

herausgegeben

von

Rudolf Henning und **Julius Hoffory.**

Band II, Heft 2.

Geschichte der deutschen Dorfpoesie im 13. Jahrhundert. I.

Von

Albert Bielschowsky.



Berlin,
Mayer & Müller.
1890.



Vorrede.

Die vorliegende Arbeit beginnt mit einer Untersuchung über den Ursprung der Dorfpoesie. Ich hätte mir wahrscheinlich manche kritische Glosse erspart, wenn ich auf diese Untersuchung verzichtet hätte. Ich würde aber damit nach meiner Auffassung nicht bloss eine wissenschaftliche Pflicht verletzt, sondern auch mir und Anderen, die zu folgen mir geneigt sind, das volle Verständnis der Neidhartischen Poesie versperrt haben. Deshalb habe ich die Untersuchung gegeben, so unsicher und hypothetisch sie auch in ihren Endergebnissen sein mochte. Habe ich bisweilen einen bestimmteren Ton angeschlagen, als nach Lage der Sache vielleicht zulässig war, so sollte damit nur der Grad der Gewissheit ausgedrückt werden, der sich für mich aus einer langen und zusammenhängenden Prüfung der Dinge ergeben hatte. Ich habe es auch für meine Aufgabe gehalten, bis in konkrete Einzelheiten hinein meine Anschauungen darzulegen, da erst bei der Verfolgung ins Einzelne eine wissenschaftliche Konzeption sich bewährt. Wenn es für den Werth einer Hypothese entscheidend ist, dass sie die Erscheinungen besser und ungezwungener erklärt, als irgend eine andere, so hoffe ich, dass dieses Kriterium der meinigen zu Gute kommen wird. Man möge deshalb auch nicht eher über sie urtheilen, als bis man das ganze Buch durchlesen hat.

Im Uebrigen glaube ich weder in der Verbindung von Altem und Neuem noch in der Interpretation von Zeugnissen weiter gegangen zu sein, als ein so strenger Forscher, wie Müllenhoff, es gethan hat.

Ich verweise hierfür nicht blos auf seine commentatio de antiquissima Germanorum poesi chorica, auf der zunächst meine Untersuchung sich auferbaut, sondern auch auf seine Abhandlung in den Festgaben für Homeyer (Berlin 1871), in der er unbedenklich den Schwertertanz des 15. Jahrhunderts an den von Tacitus beschriebenen anschliesst, „obgleich Nachrichten über ihn für einen Zeitraum von mehr als 13 Jahrhunderten fehlen“ (a. a. o. S. 146). —

Sonst liegt mir an dieser Stelle nur noch ob, Rudolf Henning in Strassburg und Edward Schröder in Marburg für die Theilnahme, die sie meiner Arbeit gewidmet haben, den herzlichsten Dank zu sagen. Insbesondere durfte ich mich des Beistandes Edward Schröders erfreuen, dessen reiches Wissen und gesundes sicheres Urtheil mir vielfältig zu Gute gekommen ist.

Berlin, den 14. Dezember 1890.

Albert Bielschowsky.

Inhalt.

I. Ursprung der Dorfpoesie. 1.

II. Neidharts Leben. 41.

Neidharts Sommerlieder.

III. Inhalt der Sommerlieder. 103.

Neidharts Winterlieder.

Erstes Kapitel.

Ursprung der Dorfpoesie.

Die deutsche Dorfpoesie tritt, wo sie zum ersten Male in der Literatur erscheint, uns in zwei nach der Jahreszeit geschiedenen Arten von Liedern entgegen: in Sommer- und Winterliedern.

Um zunächst den Ursprung der Sommerlieder zu begreifen, müssen wir uns ein Bild von der altgermanischen Frühlingsfeier zu machen versuchen. Wir besitzen über sie leider nur wenige und dürftige Berichte. Der eine stammt aus Tacitus Germania c. 40 und erzählt von dem Umzuge der Nerthus, der erfolgte, sobald der Priester ihre Anwesenheit in dem ihr heiligen Haine bemerkte. Auf ihrem Wagen habe er sie zu den Völkern geleitet, und wohin sie gekommen, habe man Feste gefeiert und fröhliche Tage gehabt ('laeti tunc dies, festa loca'). Die allgemeine Annahme, dass dieser Umzug bei Anbruch des Frühlings stattgefunden habe, damit die Göttin, die Tacitus der Terra mater gleichstellt und die wahrscheinlich mit Freya identisch war[1]), die Felder der Menschen segnen könne, hat durch Mannhardts[2]) geistreiche Deutung der taciteischen Worte: 'is (sc. sacerdos)

[1]) Müllenhoff, Allgem. Zeitschr. f. Geschichte 1847. Bd. VIII, 230; Weinhold, Die deutschen Frauen in dem Mittelalter[2] I, 45; Simrock, Mythologie[4] 318.

[2]) Wald- u. Feldkulte I, 582.

adesse penetrali intellegit' d. h. 'sobald der Priester an dem Ergrünen gewisser Zweige oder Bäume die Gegenwart, die Ankunft der Gottheit (des Frühlings) gemerkt habe', und durch seine ansprechende Vermuthung, auf dem Wagen sei ein grüner Zweig oder Baum, ein Maibaum, als Verkörperung der Göttin umhergeführt worden, eine neue Stütze erhalten.[1])

Einen andern Bericht verdanken wir einer späteren nordischen Quelle (Fornm. Sögur II, 73—76). Danach fuhren Freyr und seine junge, schöne Priesterin, von vielem Volke begleitet, im schwedischen Lande umher. Ueberall wird der Gott durch Opferungen und Festlichkeiten geehrt. Das Wetter wird hell und mild und Alles hofft auf ein fruchtbares Jahr (vgl. Grimm, Mythol.[4] I, 176). — Endlich bringt man wohl mit Recht auch das Schiff der Isis, dessen Tacitus Germ. c. 9 gedenkt, mit späteren deutschen Frühlingsumzügen, bei denen ein Schiff oder ein Pflug eine Rolle spielt, in Verbindung.[2])

So knapp diese Mittheilungen sind, so lassen sie doch so viel erkennen, dass die Germanen in ihrem heidnischen Zeitalter den Eintritt des Frühlings durch Festlichkeiten, die mit Opferungen verbunden waren, gefeiert haben. Diese Frühlingsfeier wird sich naturgemäss aus zwei Acten zusammengesetzt haben, dem Empfange der einziehenden Gottheit und den späteren, an den Einzug sich anschliessenden Spielen ('laeti tunc dies etc.'). Weder der eine noch der andere dieser Acte wird ohne Gesang und Tanz und ohne hervorragende Betheiligung der Frauenwelt begangen worden sein. Ein direktes Zeugniss aus heidnischer oder halbheidnischer Zeit haben wir hierüber — wenigstens für den ersten Act — nicht, so sehr auch die Sache selbst, sprachliche Anzeichen (leich) und gewisse Analogien (Opfer der Langobarden, der

---

[1]) [Die Red., welche die principielle Berechtigung der in diesem Kapitel erörterten Fragen gerne anerkennt, hält sich doch für verpflichtet, ihren eigenen Standpunkt zu reserviren. R. H.]

[2]) Müllenhoff, De antiquissima German. poesi chorica S. 9; Grimm, Mythol.[4] I, 213 ff.; Weinhold, D. Fr.[2] I, 46; Simrock, Mythol.[4] 368.

Schweden) dafür sprechen (vgl. Müllenhoff, De poesi chor. passim, Kögel, Grundr. d. germ. Philol. II, 166 und unten S. 10). Die lehrreichste Analogie hat Müllenhoff a. a. O. S. 9 in einer Stelle des Priscus[1]) beigebracht, die die feierliche Einholung Attilas schildert, indem er von der richtigen Voraussetzung ausging, dass diejenigen Ehren, welche man hohen Personen zollte, sicherlich auch den Göttern werden erwiesen worden sein. Dort heisst es Frgm. 8: 'εἰσιόντα ἀπήντων κόραι στοιχηδὸν προπορευόμεναι ὑπ' ὀθόναις λεπταῖς τε καὶ λευκαῖς, ἐπὶ πολὺ ἐς μῆκος παρατεινούσαις, ὥστε ὑπὸ μιᾷ ἑκάστῃ ὀθόνῃ ἀνεχομένῃ ταῖς χερσὶ τῶν. παρ' ἑκάτερα γυναικῶν κόρας ἑπτὰ ἢ καὶ πλείους βαδιζούσας . . . ᾄδειν ᾄσματα Σκυθικά. πλησίον δὲ τῶν Ὀνηγησίου οἰκημάτων γενόμενον . . . . ὑπεξελθοῦσα ἡ τοῦ Ὀνηγησίου γαμετὴ μετὰ πλήθους θεραπόντων, τῶν μὲν ὄψα, τῶν δὲ καὶ οἶνον φερόντων . . . . ἠσπάζετό τε καὶ ἠξίου μεταλαβεῖν, ὧν αὐτῷ φιλοφρονουμένη ἐκόμισεν.' Da die gotische Sprache am Hofe des Hunnenkönigs in Gebrauch war, ausserdem Priscus die ganze Masse der den Hunnen unterworfenen Völker Scythen nennt, so glaubt Müllenhoff a. a. O. die scythischen Lieder für gotische ansehen zu dürfen. Müllenhoff verweist ferner auf Otfrieds Darstellung des Einzuges Christi in Jerusalem IV, 4, 27 ff. Doch ist diese Beziehung hinfällig, da Otfried sich dort genau an Matth. 21, 8 ff. hält.

Lassen aus alter Zeit die Nachrichten über die Einholung des Frühlings uns fast ganz im Stich, so fliessen sie um so reicher aus den späteren Jahrhunderten. Sie als werthlos zu verwerfen, wird nur derjenige vermögen, der in den zum Theil noch heute lebendigen Frühlingsgebräuchen Erfindungen jüngerer christlicher Zeiten sieht. Wer aber mit uns in ihnen Reste uralter, heidnischer Feste erkennt, der wird sie als Ergänzung der lückenhaften Ueberlieferung willkommen heissen. In den Mittheilungen über diese Gebräuche[2])

---

[1]) Müller, Fragmenta histor. Graec. IV, 85.

[2]) Man vergleiche insbesondere die umfangreichen Sammlungen Mannhardts in den Wald- und Feldkulten.

hören wir nun fast regelmässig, namentlich je weiter wir zurückgehen, dass der einziehende Frühling, sei es, dass er auf einem Fahrzeuge, — Wagen, Schiff, Pflug — herankommt, sei es, dass er aus dem Walde geholt wird, mit Tanz und Gesang empfangen wird. Uns interessirt hier vor Allem derjenige Bericht, der der Zeit, mit der wir uns zu beschäftigen haben, ungefähr um ein Jahrhundert voraufgeht. Es ist die bekannte Schilderung eines Schiffsumzuges in den Gesta abbatum Trudonensium lib. XII, 11 ff. (Pertz MG. SS. X, 309 ff. u. Grimm, Mythol.[4] I, 214 f.), der zwischen den Jahren 1133 und 1135 stattgefunden hat. Aus ihr sei einiges Wenige ausgehoben. Ein im Walde bei Aachen gezimmertes Schiff wird nach Aachen, dann nach Maastricht, Tongern, Looz und anderen niederländischen Orten unter grossem Geleite (wie der Wagen des Freyr) von Personen beiderlei Geschlechts 'et ingenti debacchantium vociferatione' geschleppt. Auf den einzelnen Stationen bildet es, nachdem es feierlich eingeholt worden, allabendlich (in Looz z. B. verbleibt es mehr als 12 Tage) den Sammelpunkt des Volkes, das sich tanzend und 'turpia cantica' singend um dasselbe bewegt. Selbst die alten Frauen werden von dem allgemeinen Freudentaumel angesteckt. 'Matronarum catervae abjecto femineo pudore, audientes strepitum hujus vanitatis, sparsis capillis de stratis suis exiliebant, aliae seminudae, aliae simplice tantum clamide circumdutae, chorosque ducentibus circa navim impudenter irrumpendo se admiscebant... Quando vero execrabilis illa chorea rumpebatur, emisso ingenti clamore vocum inconditarum sexus uterque hac illacque bacchando ferebatur; quae tunc illic agebantur .... nostrum est tacere et deflere.' Unwillkürlich drängen sich uns Bilder neidhartischer Reien vor die Augen. (Die Alte 'spranc als ein wider und stiez die jungen alle nider'. Neidhart 5, 5, vgl. 3, 1).

Dass die geschilderten Vorgänge im ersten Frühjahr stattfanden, bezeugt der gelegentliche Zusatz des Chronisten 'sub fugitiva adhuc luce diei' und die Analogie der Schiffsumzüge, die noch heute in den Donaugegenden zu Fasnacht,

das Simrock Myth.[4] 574 zutreffend das erste Frühlingsfest nennt, und im Oldenburgischen zu Pfingsten abgehalten werden (Mannhardt S. 594).

Durch den Bericht des Chronisten von St. Trond sind wir bereits in den zweiten Act des Frühlingsfestes, in die an die Einholung des Gottes sich anschliessenden Lustbarkeiten mitten hineingekommen. Für sie haben wir, wenn ich recht deute, ältere, bis fast an die Heidenzeit hinanreichende Zeugnisse. Sie werden häufig als Beweise einer ausgebreiteten, heidnischen Poesie angeführt; aber dass sie zum guten Theil grade auf die heidnische Frühlingsfeier sich beziehen, ist bisher nicht genügend beachtet worden. So heisst es in dem Capitulare (II, 205) der Sammlung des Benedictus Levita, veranstaltet auf Geheiss des Erzbischofs von Mainz 826—847 (vgl. Pertz MG. IV, 2, 83 u. Schulte ADB. unter B. L.): 'Placuit, ut fideles diem dominicum, in quo dominus resurrexit, venerabiliter colant. Nam si pagani ob memoriam et reverentiam deorum suorum quosdam dies colunt . . . . quanto magis christianis iste dies honorifice colendus est, ne in illo sancto die vanis fabulis aut locutionibus sive cantationibus vel saltationibus, stando in biviis et plateis, ut solent, inserviant.'

Dies Capitulare wendet sich also gegen Tänze und Gesänge, die am Ostertage öffentlich aufgeführt werden. Welche andere Bestimmung sollen aber an diesem Tage öffentliche Reigen gehabt haben, als die Frühlingsfeier nach altem Herkommen zu begehen? — Ferner dürfen wir wohl ein anderes Capitulare derselben Sammlung (II, 96), welches an Sonn- und Feiertagen 'balationes et saltationes, canticaque turpia ac luxuriosa et illa lusa diabolica' sowohl in der Kirche als auf Plätzen und im Hause verbietet, 'quia haec de paganorum consuetudine remanserunt', hier einreihen. Und desgleichen die gewöhnlich auf Deutschland bezogene Verordnung des Römischen Konzils v. J. 826, No. 35: 'Sunt quidam et maxime mulieres, qui festis ac sacris diebus atque sanctorum nataliciis non pro eorum, quibus debent, delectantur desideriis

advenire, sed blando et verba turpia decantando choros tenendo ac docendo similitudinem paganorum peragendo advenire procurant' (Pertz MG. IV, 2, 17). Denn wenn in den beiden letzten Verordnungen auch ganz allgemein von Sonn- und Festtagen die Rede ist, so werden doch Tänze im Freien vorwiegend, wenn nicht ausschliesslich an den Frühlingsfeiertagen, d. h. zu Ostern und Pfingsten, veranstaltet worden sein. In der zweiten Verordnung ist die Hervorhebung der Frauen noch besonders bemerkenswerth. Wir mögen damit zusammenhalten die choros secularium vel puellarum cantica, welche Canon XXI der sog. Statuta Bonif. (nach MSD[2] 364 a. d. J. 803) in der Kirche verbietet (Luc. d'Acherii Spicileg. vett. aliqu. scriptt. ed. alt. I, 507. Par. 1723).

Eine weit reichere und lebendigere Anschauung von diesen Festlichkeiten, als wir aus den scheelen Seitenblicken der Kirche des 9. Jahrh. zu schöpfen vermögen, gewähren uns auch hier die Frühlingsgebräuche, von denen wir schon seit dem 12. Jahrh. Kunde haben. Aus aller Mannigfaltigkeit ragen als immer wiederkehrende und unumgängliche Bestandtheile des Frühlingsfestes: Tanz und Gesang hervor. Die grosse Uebereinstimmung, die zwischen den Gebräuchen der verschiedensten Landschaften und weit auseinander liegender Jahrhunderte herrscht, gibt uns zugleich die Bürgschaft, dass wir hier vor altherkömmlichen Festen stehen, deren Wurzel in der Heidenzeit liegt. Davon hatte auch die Geistlichkeit noch im späten Mittelalter, ja noch in verhältnissmässig neuer Zeit ein deutliches Bewusstsein. Der mönchische Chronist von St. Trond bezeichnet die beim Frühlingsumzuge gesungenen Lieder als 'religioni Christianæ (sic) indigna' und das Schiff als ein 'spirituum malignorum exsecrabile domicilium'; der Pfarrer Johannes hieb in Aachen i. J. 1225 den Maibaum, den das Volk umtanzte, mit eigener Hand um (Mannhardt S. 170. Anm.); Henr. Lubbert, Prediger bei Lübeck (1640—1703) erzählt, er habe seine Gemeinde wiederholt vor solchem heidnischen Wesen, wie es zu Fasnacht im

Schwange war, gewarnt (Grimm, Myth. [4] II. 642). 'Blosser Tanz und Gesang', meint Grimm, Myth. [4] I, 217, im Hinblick auf die Klagen der Chronik von St. Trond, wie sie damals bei vielfacher Gelegenheit unter dem Volke üblich sein mussten, 'konnte der Geistlichkeit keinen solchen Aerger verursachen. Wahrscheinlich lebten unter dem gemeinen Volke jener Gegend damals noch Erinnerungen an einen uralten, heidnischen Kultus, der, Jahrhunderte lang gehindert und eingeschränkt, nicht vollends hatte ausgerottet werden können'.

Ein bezeichnender und für das Verständniss der sommerlichen Dorflieder wichtiger Zug der Frühlingsfeste ist die bedeutsame Rolle, welche dabei dem weiblichen Theil der Bevölkerung und insbesondere den Jungfrauen zufällt. Die Männer allein können die Feier gar nicht begehen; sie sind allein nicht im Stande, von der Gottheit Segen, Freude und Frieden zu erlangen. Deshalb bewerben sie sich um die Huld der Frauen, sie stecken ihnen Maien vor die Thür, sie suchen sich mit ihnen für den Festtag, ja hie und da für den ganzen Sommer (Mailehen) zu paaren, der Mai-(Pfingst-)könig muss seine Mai-(Pfingst-)königin haben, der Maigraf seine Maigräfin, Robin Hood seine Maid Marian (vgl. Kuhn in Hpts. Zs. 5, 481) u. s. w. Und so erscheint auch Freyr auf seinen Umzügen in Begleitung einer jungen schönen Priesterin. In mancher Beziehung sind sogar die Frauen ausschliesslich die Trägerinnen des Festes. In Schwaben und an der Mosel haben nur Weiber das Recht, um Fasnacht den schönsten Baum im Gemeindewalde zu fällen, in Thann i. Elsass wird als Maienröslein ein Mädchen in weissem Kleide, das einen mit Blumenkränzen und Bändern verzierten Maibaum trägt, herumgeführt, und seine Begleiter sammeln unter Gesang Gaben ein (Mannhardt S. 312, Uhland, Schriften zur Gesch. d. Dichtung u. Sage III, 30, 46). In Flandern und Holland galt, bezw. gilt dasselbe von der Pfingstblume (Mannh. S. 318, Uhland III, 46). In Deutsch-Ungarn wählen die Mädchen die schönste Maid zur Pfingstkönigin, schlingen einen grossartig getürmten Kranz um ihre Stirne und tragen sie singend

durch die Strassen des Dorfes (Mannh. S. 344 nach Gebhard, Österr. Sagenb. S. 488).

Damit halte man zusammen, was ein falscher Neidhart (MSH III, 287 b f.) uns von einem Frühlingsfest (Str. 5 f.) in Botenbrunn erzählt. Dorthin kamen die Bauern aus Forst, Tuln und dem Marchfelde mit einer 'Göttin', dem schönsten Mädchen ihrer Heimath. Die einen 'führten' ihre Göttin unter einem Spiegel, die andern unter einem blauen Himmel. Es wurde getanzt und um den Schönheitspreis gestritten. — An den letzten Zug erinnert ein Brauch im Entlebuch, wo die Mädchen am Ostermontage um die Wette laufen (Rochholz, Alemannisches Kinderlied S. 503). Am Aschermittwoch wurden früher an vielen Orten Mägde vor den Pflug gespannt, den sie gewöhnlich ins Wasser ziehen mussten, eine Sitte, die noch heute zu Pfingsten in Unterfranken geübt wird (Mannh. S. 556). Aehnlich ist, was Seb. Frank vom Rhein, von Franken und 'etlichen anderen Orten' berichtet, dass 'die jungen Gesellen all dantzjunckfrauwen' in einen Pflug setzten und ihren Spielmann ins Wasser zogen. (Grimm, Myth.[4] I, 218, Müllenh. a. a. O. 9.) Diese bevorzugte Stellung des weiblichen Geschlechts findet in der ursprünglichen Bedeutung des Frühlingskultus ihre genügende Erklärung. Die Gottheit sollte um Fruchtsegen angefleht werden, den sie sichtbar und merkbar spenden sollte. Nur an der Frau vermag sich aber Fruchtsegen zu offenbaren [1]), sowie s i e am lebhaftesten Fruchtsegen ersehnen muss, weshalb sie auch als die geeignetste Fürbitterin erscheint. Damit ihr aber der Segen zu theil werde, muss sie sich für ihn empfänglich zeigen, d. h. — um nicht mehr zu sagen, wie ja in alter Zeit auch mehr geschah — ihr Herz der Liebe öffnen. Darum hat der junge Bursch zu dieser Zeit die beste Aussicht auf Erhörung, wie auch Freyr erst in Barri, dem knospenden,

[1]) Als die Priesterin des Freyr schwanger wird, fassen die Schweden dies als hocherfreuliches Vorzeichen auf. Das Jahr wird denn auch so gut, dass sich Niemand erinnern kann, ein gleiches erlebt zu haben.
Fornm. Sögur II, 76.

grünenden Haine, Erhörung findet; und darum schliessen sich um diese Zeit am leichtesten und unter günstigster Vorbedeutung die Verbindungen, die Ehen[1]).

Andrerseits: Wie die Gottheit das Lebendige befruchtet, so heilt sie das Kranke und belebt das Todte. Der Winter tödtet, der Sommer macht lebendig. Der Sommer vertreibt den Winter, — den Tod. Daher das Todaustreiben einer der verbreitetsten Frühlingsgebräuche in unserm Vaterlande. Neues Leben ist Jugend. Die Natur verjüngt sich und mit ihr der Mensch[2]).

Diese Motive lagen der germanischen Frühlingsfeier, soweit wir blicken können, zu Grunde.

Wir können nunmehr einen Schritt weiter gehen. Dass Lieder sowohl beim Empfange der Gottheit als bei den darauf folgenden Festlichkeiten gesungen wurden, ist uns aus den Zeugnissen alter Zeit und aus der Analogie späterer Frühlingsgebräuche wahrscheinlich geworden. Aber welches war der Inhalt dieser Lieder? Keins von ihnen ist uns in seiner ursprünglichen Gestalt überliefert. Ob in einer mehr oder minder veränderten, bedarf noch der Untersuchung. Dagegen besitzen wir aus der Zeit vor dem 13. Jahrhundert mehrere Urtheile über sie. Zunächst, wenn wir rückwärts gehen, das des Chronisten von St. Trond, der sie als 'turpia et christianae religioni indigna' bezeichnet. Dann die Prädikate, die

---

[1]) Es mag hier eine charakteristische Notiz, die Mannhardt S. 449 giebt, angemerkt sein. 'In Kindleben bei Gotha findet am Himmelfahrtstage eine Art Brautmarkt statt, indem sich dort alljährlich die Bursche und Mädchen der Umgegend zur Brautschau stellen. . . . Es entspinnen sich daselbst die meisten ehelichen Verbindungen, welche die Statistik unter den Bauern jener Gegend kennt. Der Tanz unter der alten Kindlebener Linde, sowie die gemeinsame Heimfahrt sind entschiedenere Wahrzeichen ihres Bundes, als der erste öffentliche Ausgang eines Brautpaares in der Stadt.'

[2]) 'Ich bin mîner jâre gar ein kint', .. sprach des kindes eide. Neidh. 20, 10, vgl. 19, 35. Dân ist niemen alt Walther 51, 20. Wer were alt, dâ sich die zît sô schoenet C. B. 101 a. — Er (der meie) hât mit sîner kraft der siechen vil gesundet. Neidh. 17, 17. vgl. 9, 15.

ihnen die oben erwähnten kirchlichen Verordnungen geben. Das Römische Konzil nennt sie 'verba turpia', Benedictus L. 'cantica turpia ac luxuriosa'. Vielleicht gehört ferner hierher das 'illecebrosum canticum', gegen das die Statuta Salisburg. a. 799 (Pertz III, 80) eifern, und der 'laicorum cantus obscoenus' [1]), den Otfried (Vorrede an Liutpert) durch seine Evangelienharmonie verdrängen will. Sicherer können wir auf sie die 'neniae inhonestae' beziehen, die nach Adam von Bremen IV, 27 unsere germanischen Nachbarn in Upsala noch im 11. Jahrhundert zu Ehren Friccos [2]) bei Hochzeiten anstimmten. Unter Fricco versteht Adam von Bremen Freyr (Grimm, Mythol.[4] I, 248 ff.). Die Lieder, mit denen man bei Hochzeiten seine Huld zu gewinnen suchte, werden aber schwerlich andere gewesen sein, als die zur Frühlingsfeier gesungenen, denn ihr Zweck war derselbe: die Bitte um Befruchtung.

Die angeführten Urtheile erwecken keine schmeichelhafte Vorstellung von den Frühlingsliedern unserer Vorfahren. Zwar darf das Beiwort 'turpe' uns nicht stutzig machen. Denn 'turpe' war der Kirche alles, was an das Heidenthum erinnerte. Aber mit 'luxuriosum, illecebrosum, inhonestum, obscoenum' können kaum Lieder bezeichnet worden sein, denen kein anderer Makel anhaftete, als dass sie heidnischen Inhalts waren. Wir haben vielmehr angesichts des Kultus, dem jene Lieder dienten, und angesichts der Vorgänge, die der Chronist von St. Trond lieber verschweigen und beweinen

---

[1]) An schmutzige Gassenhauer, wenn solche überhaupt damals schon existirten, kann im Zusammenhang der Stelle nicht gedacht werden. Es bleibt demnach nur die Beziehung auf Lieder, die Gottheiten der Zeugung und Fruchtbarkeit gewidmet waren, übrig. Damit kommen wir von selbst auf Frühlingslieder.

[2]) Die neniae inhonestae können nur mit Fricco und nicht mit den a. a. O. auch genannten Thor und Wodan in Zusammenhang gebracht werden. Denn dass Thor und Wodan zu Ehren, wenn sie gegen Pest, Hungersnoth und Kriegsgefahr angerufen wurden, unzüchtige Lieder werden angestimmt worden sein, ist nicht recht glaublich, dagegen ist ihre Verbindung mit Fricco (Freyr), der nach demselben Berichterstatter (IV, 26) cum ingenti Priapo dargestellt wurde, wohlbegründet.

will, und die sich in England bei der Frühlingsfeier noch zur Reformationszeit abspielten (s. unten Anm. 3), triftige Veranlassung zu der Annahme, dass die kirchliche Charakteristik nicht ohne Berechtigung war. Jedoch sicherlich nur für einen Theil der Lieder. Gewiss wird es dereinst nicht wenige gegeben haben, die die befruchtende und erregende Kraft des Frühlings auf eine für christliche Gemüther anstössige Weise besangen, wie es gewiss ist, dass Bekenner einer Naturreligion in der Darstellung und in dem Aussprechen des rein Natürlichen nicht nur nichts Anstössiges, sondern soweit es die Macht der Gottheit verwirklichen sollte, sogar etwas Nothwendiges und Verdienstliches sahen. Aber neben solchen Liedern dürfen wir andere voraussetzen, die in keuscher Hoheit das Erscheinen des Frühlings verherrlichten. Wir haben nämlich, meines Erachtens, gemäss den beiden Acten, in die die Frühlingsfeier zerfiel, auch zweierlei Arten von Liedern[1]) anzunehmen: 1. solche, die dem Gotte zum Empfange gewidmet waren, voll ernsten religiösen Schwungs, und die wir kurzweg Hymnen nennen können und 2. solche, die zu den späteren Festlichkeiten — also hauptsächlich mit Tanz verbundenen Spielen — gesungen wurden, von heiter-erotischem Inhalt, der die neu aufgesprossene Lebenslust zu naiv-kräftigem Ausdruck brachte und die wir als Tanzlieder bezeichnen können.

Der Hymnus wird am Morgen des Maitages gesungen worden sein, wo man den Frühlingsgott (Mai, Sommer) in Gestalt eines Maibaums oder zahlreicher Maienzweige oder eines Götzenbildes (so Freyr) oder auch eines mit frischem Grün bekränzten Knaben[2]) einholte[3]), während die Tanzlieder wohl

[1]) Vgl. hierzu auch Müllenh. a. a. O. S. 21 u. 23.

[2]) Vgl. Otachers Reimchronik Cap. 798 bei Pez Scriptorr. rer. Austriac. III, 807.

[3]) Dass der Einzug am frühen Morgen erfolgte, ist eigentlich selbstverständlich. Denn der Frühling oder Sommer bricht mit einem bestimmten Tage, der Tag mit dem Morgen an. Zum Ueberfluss wird es aber noch durch die weit verbreitete Sitte bezeugt, in der Mai- oder Pfingstnacht Maien und Maibäume aus dem Walde zu holen und sie

am Nachmittage [1]) desselben Tages ertönten, wo sie die Spiele, die sich um den Maibaum oder die Linde [2]) des Dorfes bewegten, begleiteten.

Sie wiederholten vermuthlich, aber kürzer und lebhafter den Lobgesang auf den Frühling und verbanden damit eine Aufforderung zum Tanz [3]). Daran dürfte sich schon früh-

am Morgen im Orte aufzupflanzen (Belege hierfür bei Mannh. S. 160 ff.). Das deutlichste Bild von dem Einzuge des Sommers, wie er im christlichen Mittelalter in germanischen Landen stattgefunden haben mag, gewährt wohl die Schilderung des Engländers Stubbs a. d. Jahre 1585 bei Mannhardt S. 171. 'Nachdem er erwähnt, so giebt M. den Bericht wieder, dass jede Pfarre, Dorf oder Stadt, Alt und Jung in der Mainacht zusammen oder in Gesellschaften getheilt in die Berge und Wälder ging, erwähnt er, dass sie junge Birkenzweige und -Aeste zugleich mitbrachten. Ihr Hauptkleinod war jedoch der Maibaum, den sie mit grosser Ehrerbietung aus dem Walde holten. 20 oder 40 Joch Ochsen mit blumenumwundenen Hörnern zogen den von der Krone bis zum Fuss mit Laub, Blumen, Kräutern und Bändern umwundenen Stamm unter dem Geleite von 200—300 Menschen (Männern, Weibern, Kindern) nach Hause, wo man ... rings umher Tänze aufführte, die den Verfasser an Tänze der Heiden zu Ehren ihrer Götter erinnerten. Die Ausgelassenheit sei so gross, dass von den zum Walde mitgehenden Mädchen der dritte Theil die Ehre verliere.' Ausserdem sei hier aus einem Feuilleton der Bresl. Zeitung (v. 29./9. 89) über Stockholm im Frühling folgendes angeführt: 'Am Abend vor Lenzesanfang (es ist wohl der 1. Mai gemeint) zieht hier Gross und Klein vor die Stadt hinaus, lagert sich auf den jungen Rasen und unter die Bäume, deren Zweige noch das herbe Grün der jungen Triebe zeigen; hier bringt man die Nacht zu und begrüsst mit Hymnen und Gesängen den holden Lichtblick des ersten Frühlingstages. . . . Dann macht sich alles auf und zieht, wie von einer Festlichkeit heimkehrend, unter fröhlichen Liedern wieder in die Stadt zurück.' Bemerkenswerth ist, dass der Verfasser, der sich Porzó nennt, augenscheinlich von zwei verschiedenen Arten von Liedern, ernsten, mit denen der Frühling begrüsst wird, und fröhlichen, die später folgen, berichtet.

[1]) 'Wol dan, man liutet nône!' mit diesen Worten treibt ein Mädchen ihre Gespielin zum Tanz bei Neidh. 16, 37, vgl. auch 6, 18.

[2]) Der Maibaum konnte durch den Hauptbaum des Ortes, in Deutschland die Dorflinde, ersetzt werden. Mannh. S. 188.

[3]) 'Im ze lobe den mînen lîp mit manegem sprunge enboeren' Neidh. 23, 18.

zeitig [1]) eine kleine, ganz knappe Erzählung, die die Zauberwirkung des Frühlings auf das weibliche Geschlecht darstellte, angereiht haben. In einer derben Wendung wird dann auch nicht selten die letzte Folge oder das letzte Ziel des weiblichen Verlangens offen ausgesprochen worden sein. In welch engen Rahmen sich solche Bilder fassen liessen, zeigt die Altenstrophe bei Neidhart 5, 3 'Ein altiu mit dem tôde vaht', die mit ihren 16 Hebungen das Maass von zwei alten epischen Langzeilen nicht überschreitet, oder das Liedchen von dem schönen Ingolf, das man auf Island seit dem 10. Jahrhundert sang (MSD [2] 364.). Aehnliche kleine Bilder, die in Gesprächen zwischen Gespielinnen oder zwischen Mutter und Tochter die unter dem Hauch der Frühlingsluft erwachte Liebeslust der Mädchen malten, werden wechselnd die Festlieder geschmückt haben.

Wenn ich nunmehr die Frage aufwerfe: Sind uns diese Lieder gänzlich verloren gegangen oder sind sie uns in irgend welcher Form erhalten, so glaube ich mich unbedenklich für die zweite Alternative entscheiden zu können. Insbesondere kann die Erhaltung des Hymnus und des einleitenden ersten Theiles der Tanzlieder, der sich als eine Variante des Morgenhymnus charakterisirte, behauptet werden. Denn die sommerlichen Natureingänge unserer Minnesänger sind bis auf geringfügige Ausnahmen nichts anderes als mehr oder minder umgeformte, uralte Frühlingshymnen. [2]).

Am getreuesten hat uns den Typus des Hymnus,

---

[1]) Doch blieb daneben wohl bis zu Neidharts Zeit die Nachmittags-Variante des Festhymnus als selbständiges Lied bestehen. Einen Beweis dafür sehe ich in Neidh. 5, 8; vgl. hierzu noch den Anfang des fünften Kap.

[2]) Von gleicher Grundanschauung gingen aus: Grimm, Mythol. [4] II, 633 ff. u. III, 228 ff., Müllenhoff, De poesi chor. S. 21, Liliencron Zs. 6, 75. Ihnen angeschlossen haben sich in neuerer Zeit Erich Schmidt, Reinmar u. Rugge S. 91, Burdach, Reinmar u. Walther S. 161, Richard Meyer Zs. 29, 208. — Andere haben sich dagegen ablehnend oder zweifelnd verhalten, wie Wackernagel, Wilmanns, Martin.

der zur Einholung ertönte, Neidhart von Reuenthal bewahrt, wie er zugleich der Einzige ist, bei dem wir in den Natureingängen die beiden Varianten des Hymnus noch unterscheiden können. Die Natureingänge, die den feierlichen Einzugshymnus wiederspiegeln, sind die zu 16, 38. 9, 13. 22, 38 u. 14, 4.[1]) Bezeichnenderweise sind die zu 9, 13 16, 38 u. 14, 4 auch die einzigen, in denen ausdrücklich vom Empfange des Sommers[2]) die Rede ist, in 9, 13 u. 16, 38 sogleich in der ersten Zeile.

Unter ihnen verräth wiederum die der ursprünglichen Fassung ähnlichste Form der Natureingang zu 16, 38. Wir brauchen in ihm nur die späteren — vielleicht neidhartischen — Erweiterungen zu streichen und einige wenige Verse aus den andern Eingängen hinzuzufügen, und es entsteht ein Hymnentypus, der mit dem Bilde, das wir uns von ihm nach Allem, was wir über die Art und die Motive der Frühlingsfeier erfahren und erschlossen haben, machen müssen, genau übereinstimmt. Wir erhalten nämlich bei einer Rekonstruktion folgende Grundgestalt[3]):

Diu zît hât sich verwandelôt (11, 12). Der sumer nâhet, den enphâhet (14, 10).
Sumer wis enphangen von uns hundert tûsent stunt (9, 13 f.).
Dû kumst lobelîchen der werlt in elliu lant (9, 19 f.).
Der walt mit niuwem loube stât,
Diu vogelîn singent aber des meien lop.
Vreude ist aller werlde erloubet;
Dû heilest, daz der winder het verwundet;
Dû hâst mit dîner kraft der siechen vil gesundet.

---

[1]) Ich habe sie so geordnet, wie sie mir der Urform am nächsten zu stehen scheinen.

[2]) Vgl. Liliencron Zs. 6, 76 u. R. Meyer Zs. 29, 193. — Wie wenig die Wendung 'den meien' od. 'sumer enphâhet' bloss dichterische Floskel ist, beweist die oben angezogene Stelle aus Otacher's Reimchronik.

[3]) Die in Klammern beigefügten Citate bezeichnen die Stellen, denen diejenigen Verse angehören, die nicht dem Natureingange von 16, 38 entlehnt sind.

Mägde, ir sult iuch zen vröuden strîchen (9, 24. 13, 21)
und des meien stiuwer nemen (13, 16).

Die Form des Hymnus erfuhr im Laufe der Zeiten mannigfache Wandlungen; der Inhalt dagegen kann von dem vorgezeichneten niemals erheblich abgewichen sein. Denn er umschliesst alles, was wir als Bestandtheile des Hymnus vorauszusetzen haben: Begrüssung des Frühlingsgottes; Preis seiner Macht, die sich an Pflanzen, Thieren, Menschen herrlich offenbart; Aufforderung an die Jungfrauen, sich zu schmücken und Opfer darzubringen. Hier fehlt höchstens ein Schlussgebet, wenn solches germanischer Brauch war. Sonst kann man wohl das eine oder andere Glied erweitern, aber man wird vergeblich nach einem neuen, nothwendigen oder irgendwie wesentlichen Zusatz suchen. Man könnte z. B. an die Einfügung eines Zuges denken, der der unbelebten Welt gilt, dem Schmelzen des Eises und Schnees, dem Fliessen der Bäche u. a., aber diese Wirkungen des Frühlings werden von den entzückenden und beglückenden, die an der lebendigen Natur in die Erscheinung treten, weit überstrahlt und sind im Mai, an den der deutsche Natureingang[1] überall anknüpft und in den das Hauptfrühlingsfest fällt, gewissermassen schon veraltet und darum dem dichtenden Volksgemüth nicht mehr gegenwärtig. Doch wie man immer über die Rekonstruction urtheilen möge, man lese sich die Natureingänge der genannten Lieder, so wie sie sind, aufmerksam durch und man wird trotz der mannigfachen modernen Einschiebsel und Umformungen deutlich den alterthümlich-religiösen Hauch verspüren, der aus ihnen entgegenweht und sie zu echten Nachklängen des altgermanischen Frühlingshymnus stempelt.[2]

---

[1] Vgl. hierzu R. Meyer Zs. 29, 209 und unten S. 89.

[2] Zahlreiche einzelne in die deutschen Natureingänge versprengte Formeln religiösen und darum altheidnischen Charakters hat J. Grimm a. a. O. gesammelt. Auch Wackernagel, der sonst eine Entstehung aus Nachahmung für möglich hält, muss doch zugeben (afr. Lieder und Leiche S. 210), dass sich in die Natureingänge der deutschen Dichter eine Fülle einheimisch-mythischer Anschauungen mischen. — R. Meyer

Kehren wir zu dem von uns aufgestellten Hymnentypus zurück, so erheischen die Schlusswendungen: 'mägde, ir sult iuch zen vröuden strîchen und des meien stiuwer nemen' noch einige nähere Erörterungen. Dass thatsächlich den Jungfrauen bei der Empfangsfeier die Hauptfunktionen zufielen, wird schwerlich bestritten werden. Wahrscheinlich bildeten sie allein den Chor, der den Hymnus sang, wie es beim Einzug des Attila nach Priscus der Fall war.[1]) Diese Lieder konnten dann auch 'puellarum cantica'[2]) genannt werden. Den Mädchenchor finde ich auch bei Neidhart wieder; er nennt ihn 31, 27 'des meien schar' (an der schar 20, 21. wilt an die schar 24, 32), zu dessen Bildung er sieben Mädchen einlädt, denen er zur Führerin Vrômuot giebt. Die Mädchen willfahren seiner Aufforderung und bringen 'ir geleite'.[3]) Dieser Zusatz lehrt, warum es sich handelte. Dass ferner die Mädchen sich zu der Einholung festlich schmückten, liegt in der Natur der Sache. Es fragt sich nur, ob die Aufforderung hierzu in dem Hymnus enthalten war. Zu dieser Annahme führt uns der Gebrauch Neidharts. Nicht weniger als acht Mal wiederholt er in den Reien die Mahnung an die Mädchen,

---

hat Zs. 29, 107 f. aus der Wiederkehr vieler Formeln bei verschiedenen Dichtern verschiedener Gegenden auf die Existenz alter Volkslieder geschlossen, die er mit den von Müllenhoff vorausgesetzten Frühlingsliedern zusammenfallen lässt.

[1]) Auch sonst scheinen Frauen in der Regel den Chor gebildet zu haben. So wird in der Vita Faronis mit Bezug auf einen Sieg Chlotars II. von Franken gemeldet: 'ex qua victoria ... per omnium paene volitabat ora ita canentium; feminaeque choros inde plaudendo componebant'. Acta sanctorum Ordinis s. Bened. II, 617.

[2]) Wenn die puellarum cantica nicht religiösen Ursprungs gewesen wären, so hätten die getauften Deutschen kaum den Drang verspürt, sie grade in der Kirche abzusingen. (S. oben S. 6.)

[3]) Das Lied fährt dann fort: 'dô sî ûf den anger quâmen, dô wart der meie enphangen wol'. Ich verstehe diese Verse im Zusammenhange mit den vorhergehenden so: Die Mädchen bilden den Chor, ziehen nach dem Walde und geleiten mit Gesang den von dort geholten 'Mai' nach dem Anger. Als sie dorthin kamen, wurde der 'Mai' von der übrigen Bevölkerung 'wol enphangen'.

sich zu schmücken, ihre lichten Kleider, ihr bestes Feiertagsgewand anzulegen (5, 27. 9, 24. 13, 21. 16, 2, 4. 19, 29. 22, 14. 25, 38. 28, 18), während er an sieben andern Stellen ihnen die Absicht dazu in den Mund legt oder selber erzählt (7, 4. 8, 2. 10, 38 u. 11, 4. 20, 19. 21, 1. 24, 32. 28, 29). Diese häufige Wiederholung, vor der er als Dichter von Geschmack eigentlich zurückschrecken musste, ist schon auffallend und legt den Schluss nahe, dass die Erwähnung der Schmückung der Jungfrauen ein überkommenes, nothwendiges Motiv des Frühlingsliedes war, über das Neidhart sich nicht hinwegsetzen konnte. Der Schluss wird aber zwingend, wenn wir wahrnehmen, dass in den Winterliedern nicht ein einziges Mal die Aufforderung oder die Absicht sich zu schmücken ausgesprochen wird. Und doch schmückten sich die jungen Leute zu Neidharts Zeit ebenso zum Wintertanz wie zum Sommertanz. Von den jungen Burschen hebt dies Neidhart in den Winterliedern unzählige Male hervor, ja ihr Putz bildet eine ergiebige Fundgrube seiner Satire, und von den Mädchen erwähnt er es gelegentlich 37, 24 u. 48, 38. Welche Veranlassung konnte also Neidhart haben, in seinen Sommerliedern mit einer gewissen Regelmässigkeit die Schmückung der Jungfrauen hervorzuheben, und insbesondere in feierlicher Aufforderung, in den Winterliedern aber davon zu schweigen? Doch nur das eine, dass Beides traditionell war. Gleichzeitig machen wir aber eine andere lehrreiche Wahrnehmung. Neidhart spricht in den Sommerliedern nie vom Putz der Burschen [1]), auch da nicht, wo er in die Manier des Winterliedes verfällt, wie in dem Liede 31, 5 und wo die Versuchung dazu für ihn sehr nahe lag (vgl. 31, 35 ff.). Daraus zu folgern, dass die Burschen zum Maifest sich nicht putzten, wäre lächerlich. Dagegen bestätigt es unsere Annahme, dass die Männer bei der Frühlingsfeier hinter den

---

[1]) Zur Noth könnte man 9, 24 und 13, 21 auf die jungen Männer mitbeziehen — es würde das an unsern Ausführungen noch nichts ändern —, doch verbieten alle analogen Stellen diese Interpretation.

Frauen zurücktraten und insbesondere nicht den Chor mitbildeten. Deshalb kam ihre Schmückung für das Chorlied gar nicht in Betracht. — Daneben liefern uns die beobachteten Thatsachen ein erstes bedeutsames Anzeichen, wie eng Neidhart sich an die Tradition anschloss und welch werthvolles Mittel wir zur Erkenntniss des Früheren an seinen Liedern besitzen.[1])

Das letzte Stück des Hymnentypus 'des meien stiuwer nemen' soll nach unserer Meinung die Aufforderung zum Darbringen von Opfern enthalten. Dass eine solche Aufforderung am Schlusse am Platze ist, wird man nicht leugnen; es ist aber fraglich, ob die gewählte Formel dies bedeuten kann. Neidhart sagt 13, 16 f. kurz: 'Mägde, ir nemt des meien stiuwer, zogt ab iuwer'. Dann hebt er von neuem an: 'junge mägde und alle stolze leien, ir sult iuch gên dem lieben sumer zweien . . . ir sult iuch ze vröuden strîchen . . . lât iu den reien wol enblanden'. Ich fasse dies so auf: 'Mägde, nehmt des Maien Steuer in Empfang, d. h. sammelt die dem Mai schuldigen Steuern (Opfergaben) ein; beeilt Euch aber damit, denn Ihr habt Euch noch zu putzen und dann mit Euren Gesellen zum Tanz zu gehen, den Ihr Euch wohl angelegen sein lassen möget'. Versteht man dagegen des 'meien stiuwer nemen' bildlich als die Freuden geniessen, die der Mai spendet, so wird der Zusammenhang dunkel. Denn wozu dann die Mahnung, sich zu beeilen? Der Mai war doch nicht so flüchtig, zumal Mai und Sommer für Neidhart identisch sind. Ferner wäre das Bild der Volksanschauung zuwidergelaufen und darum nicht verstanden worden [2]). Denn die ganze Frühlingsfeier beruhte auf dem Gedanken, dass man dem Mai zu danken (meie, ich wil dir nîgen, Neidh. 35, 10), ihm Gaben und Steuern darzubringen habe, nicht umgekehrt. So heisst es auch Neidh. 5, 2 nach Schilde-

[1]) Neben Neidhart erscheinen alle Quellen untergeordnet und getrübt. Wir haben uns daher, so weit wie möglich, in der Beweisführung auf ihn beschränkt.

[2]) Ich glaube auch nicht, dass es heute von Bauern verstanden würde.

rung der neuen Sommerfreuden: 'dâvon nimt der meie den zol'. Hier hat doch der Dichter sicher nichts anderes im Auge, als die Opfergaben, die der Mai für sich verlangt. Diese gewöhnlich aus Naturalien bestehenden 'Steuern' (so nennt sie auch Mannhardt S. 585, ohne irgendwie an die Neidhart'sche Stelle zu denken, vgl. auch Goethes 'Opfersteuern' im Prometheus) wurden anscheinend seit den ältesten Zeiten von Haus zu Haus gesammelt (Mannhardt a. a. O.) und ursprünglich wohl, soweit nicht die einziehende Gottheit — der Maibaum — damit geschmückt wurde (Müllenhoff, De poesi chor. S. 11), zum kelt (geld) verzehrt, später den Armen überlassen, die noch heute die Sommersteuer am Sommerbeginn (in Schlesien am Sonntag Laetare) einfordern. Auch im Streitspiel zwischen Sommer und Winter begehrt der Sommer seine Steuer: 'Wer den Sommer von mir wil haben, der muss viel Dukaten im Beutel han' (Uhland, Volkslieder I, 29). Während jetzt an den meisten Orten beide Geschlechter (namentlich die Kinder) an der Einsammlung sich betheiligen, dürfte früher dies ausschliesslich Obliegenheit der Jungfrauen gewesen sein. Aus diesen Gründen glaubte ich in Neidharts Worten 'nemt des meien stiuwer' eine alte Formel sehen und sie an der bez. Stelle einsetzen zu dürfen. — War ein Gebet dem Einzugshymnus noch angefügt, so ist dieses in christlicher Zeit spurlos verloren gegangen.

Die zweite Gattung der Frühlingslieder, die Tanzlieder, die die Festspiele des Nachmittags eröffneten und begleiteten, setzte sich, wie schon dargelegt (S. 12), frühzeitig aus zwei Theilen zusammen: einem nochmaligen Lobgesang auf den Sommer und einer kleinen Erzählung, die entweder rein episch oder dialogisch, oder in jüngerer Zeit auch monologisch zum Ruhme des Sommers von seinen wunderbaren Wirkungen meldete.

Dass der erste Theil gleich dem Morgenhymnus uns in den Natureingängen der mhd. Dichter erhalten ist, ist ebenfalls bereits bemerkt. Trat doch dieser Hymnus dem 12. Jahrhundert von vornherein als Einleitung volksthüm-

licher Mailieder, d. h. als 'Natureingang' in der Regel entgegen. Am besten scheint seinen Typus der Natureingang von 8, 12 wiederzugeben.

Der zweite Theil ist zunächst dadurch charakterisirt, dass nur Frauen in Action sind, gleichviel, ob von ihnen erzählt wird, oder sie vor uns handelnd und sprechend auftreten. Diese Eigenthümlichkeit findet in der Bedeutung der Frau für den Frühlingskultus ihre ausreichende Begründung. Nicht unwahrscheinlich ist es mir, dass diese Chorlieder, sowie sie von Frauen gesungen, auch ursprünglich von ihnen gedichtet wurden. In germanischer Vorzeit besassen hauptsächlich die Frauen die Kunde des Runenritzens und — lesens, sie kannten und sprachen die Segenssprüche über Uebel aller Art, und ihnen war die Gabe der Weissagung, des Blickes in die Zukunft, verliehen. Seher und Dichter sind aber jugendlichen Völkern eins. Denn der Spruch musste dichterische Form haben. In geschichtlicher Zeit blieben die Frauen den Männern, wenn wir von der Geistlichkeit absehen, wohl noch ziemlich lange an Bildung überlegen, wie ihnen auch gewöhnlich ein besserer Unterricht zu Theil wurde. 'Dem Manne gehörten die Waffen, sie führen zu lernen, war seine Erziehung; das Weib allenfalls mochte sich die geheimen Künste des Lesens und Schreibens aneignen', sagt Weinhold, D. Fr.[2] I, 125, indem er auf den Streit zwischen Amalaswinth und den Vornehmen ihres Volkes wegen der Erziehung ihres Sohnes hinweist. In diesem Streit erklärten die Abgeordneten des Volkes u. A., dass Gelehrsamkeit dem Manne männlichen Sinn entfremde (*γράμματα παρὰ πολὺ κεχωρίσθαι ἀνδρείας* Procop. d. bello Goth. I, 2). Auch Wackernagel (Literaturgesch. S. 14) meint, dass Schreiben und Lesen die bevorzugende Kunst der Weiber gewesen sei [1]). Ist dem aber so, nahmen die Frauen bis tief in's

---

[1]) Diese Kunst werden sich nicht bloss die Frauen der vornehmeren Stände erworben haben. Vielmehr werden es auch nicht wenige aus dem wohlhabenderen Bauernstande gewesen sein, dessen Bildung wohl grösser war, als man anzunehmen geneigt ist (vgl. Haupt zu Neidh.

Mittelalter [1]) hinein die höhere geistige Bildung in sich auf, lag ihnen vornehmlich die Aufgabe ob, geistige Thätigkeiten zu pflegen, waren sie frühzeitig gewöhnt, Besprechungen, Weissagungen u. A. in poetische Formen zu kleiden, so ist auch unsere Voraussetzung, dass sie die von ihnen gesungenen Frühlingslieder gedichtet haben, gerechtfertigter als das Gegentheil. Mögen auch vielleicht die Frauen niemals das Dichten als Beruf geübt haben, so spricht doch bei ihren Fähigkeiten und ihrer Bildung alle Wahrscheinlichkeit dafür, dass sie zum mindesten diejenigen Lieder, die sie in gewissen Functionen — und dazu gehörten die Frühlingslieder — zu singen hatten, oder in denen sie ihre eigenen Gefühle zum Ausdrucke brachten, selbst werden verfasst haben [2]). Eine Bestätigung meiner Vermuthung sehe ich in der Thatsache, dass fast alle alten Liebeslieder, die wir besitzen oder von denen wir Nachricht haben, von Frauen herrühren oder Frauengefühle zum Gegenstand ihrer Darstellung machen: Die winileodi der Nonnen (Pertz MG III, 68), der Liebesgruss im Ruodlieb, das Liebeslied der Tegernseer Briefstellerin, dann MF 37, 4 und 18 sammt den andern Frauenstrophen aus der Frühzeit des Minnesangs bis zu Dietmar hin, und endlich Neidharts Reien, die zum allergrössten Theile als Frauenlieder bezeichnet werden können. Direkt werden Mäd-

31, 9). Wenn der N. 48, 11 erwähnte glesin grüfel, wie Weinh. D. Fr.[2] I, 134 A. 3. glaubt, ein Schreibgriffel war, so läge sogleich für N.s Bauernmägde ein Zeugniss über ihre Kenntniss des Lesens und Schreibens vor. Bemerkt sei auch, dass N. 42, 1 und Winterstetten 14, 166 (Minor) Mädchen ihre Lieder lehren.

[1]) Nach Weinhold müsste man diese Frist bis an die Grenze der Neuzeit verlängern, denn er behauptet a. a. O. S. 127, die Männer hätten sich das ganze Mittelalter hindurch gegen die elementarste Schulbildung gesträubt. Das ist aber vom 13. Jahrh. an für den Bürgerstand und einen Theil des Adels kaum richtig.

[2]) Scherer hat aus psychologischen Gründen auf eine starke Antheilnahme der Frauen an der lyrischen Dichtung vor dem 13. Jahrh. geschlossen. Preuss. Jahrb. 16, 267. Deutsche Stud. II, 6 (440). Zs. 17, 577.

chen als Dichterinnen von Frühlingsliedern genannt, Carm. Bur. 116, in einer Strophe, von der ich nicht zweifele, dass sie auf Deutschland sich bezieht:

Ludunt super gramina
virgines decorae,
quarum nova carmina
dulci sonant ore. —

Abbilder des zweiten Theiles der Festspiellieder und damit dieser überhaupt bieten uns zahlreiche Neidhartische Reien. Dafür haben wir neben vielen einzelnen Momenten eine sichere Gewähr in der Alterthümlichkeit ihrer Motive, die später eingehender nachgewiesen werden wird. Dass derb-sinnliche Züge, wie sie Neidhart häufig einflicht, dem überkommenen Festspielliede nicht fremd gewesen sein werden, ist nach dem, was wir über den Frühlingskultus erfahren haben, beinahe selbstverständlich. Strophen wie N. 7, 35 ff.:

Muoter, ir sorget umbe den wint.
mirst unmære solhiu swære:
wîp diu truogen ie diu kint.
ich wil mîner fröude niht enlâzen.

wurden wohl schon in alten Zeiten beim Frühlingsfeste vernommen. Die Freuden des Sommers konnte und durfte die Jungfrau nicht lassen [1]), sie wäre sonst stärker als die Gottheit gewesen. Führte der Genuss der Sommerfreude dazu, dass aus der maget ein wîp wurde, so hatte sich eben an ihr die Kraft der Gottheit erwiesen. —

---

[1]) Man höre die energischen, noch heidnischen Naturzauber athmenden Verse (Neidh. 4, 21):

Ez gruonet an den esten
daz alles möhten bresten
die boume zuo der erden.
nû wizzet, liebiu muoter mîn,
ich volge dem knaben werden.

oder die letzte Zeile noch drastischer in der von Paul (P. Br. Beitr. II, 554 ff.) gebilligten Lesart von c: ich belige den kn. w. — Im Volksliede verzichtet das Mädchen lieber auf die Heirath, als auf den Tanz im Sommer. Liliencron, Deutsches Leben im Volksliede um 1530 S. 211.

Es war bisher nur von den Sommerliedern die Rede, deren Entstehung sich ungezwungen aus dem altgermanischen Frühlingskultus erklären liess. Wie steht es aber mit den Winterliedern, die wir besitzen? Lassen sie eine ähnliche Erklärung zu oder haben wir es hier mit der glücklichen Erfindung eines begabten Dichters zu thun, etwa Neidharts, der uns diese Liedergattung in vollster Ausbildung und breitester Fülle darbietet? — Um darüber zur Klarheit zu kommen, müssen wir auch hier zwei Theile unterscheiden: den Natureingang und den eigentlichen Liedkörper.

Die wesentlichen Bestandtheile des Natureinganges sind Klagen über die entschwundenen Sommerfreuden, Klagen, dass die lichten Tage sich trüben, dass die Linde entblättert, die Heide fahl, die Nachtigall fortgezogen sei. Phraseologisch betrachtet stellen sich deshalb die Wintereingänge in der Regel als eine negative Wiederholung der Sommerformeln dar (vgl. R. Meyer Zs. 29, 201). Nicht selten wird auch der Sommer direkt angeredet. Es wird ihm vorgehalten, wie schmählich ihn der Winter behandle, der wie ein Räuber ins Land gekommen sei (Neidh. 75, 29. 99, 8) und sich auf seinem Stuhle niederlasse. Die Freunde des Sommers: Laub, Blumen, Klee, Vögel seien verjagt; die Gewalt des Winters triumphire, sie gehe wohl tausend Ellen vor die des Sommers u. s. w. So wird der Sommer förmlich gegen den Winter aufgereizt und angespornt, seine Ueberlegenheit über den Feind von neuem zu bekunden. Im Ganzen kann man sagen, dass die Wintereingänge den Blick zum Sommer gewandt haben. Nun wolle man sich erinnern, dass wir im zweiten Winterviertеljahr von der Sonnenwende ab zahlreichen Gebräuchen, wie Ausschmückung eines aus dem Walde geholten Baumes, Anzünden von Feuern, Kampfspiel zwischen Sommer und Winter u. A. bald an diesem, bald an jenem Tage — je nach der Landschaft — begegnen, die anderwärts oder auch in derselben Gegend sich im Frühling wiederholen. Diese Wahrnehmung hat zuerst Kuhn Zs. 5, 493 auf den Gedanken gebracht, dass wir in jenen Winterbräuchen Vorspiele zur

Frühlingsfeier zu sehen haben; eine Anschauung, der Simrock Mythol.[4] 564 und Weinhold, D. Fr.[2] II, 151 ihre Zustimmung gegeben haben. Mit dem Augenblicke, wo die Sonne sich zu heben und geheimes Leben im Schosse der Erde sich zu regen beginnt, beginnt auch das Volk auf den Frühling zu hoffen. Aber noch führt der Winter ein strenges Regiment, ja er ist in der zweiten Winterhälfte grimmiger als zuvor. Es gilt deshalb, dem Sommer in seinem schweren Streite zu Hilfe zu kommen [1]), indem man sein Zeichen (Baum, Licht) aufpflanzt und damit den Feind zu beschwören hofft, wie man in christlicher Zeit mit dem Kreuz den Teufel beschwor, oder indem man ihm symbolisch im Spiel den Sieg über den Winter verleiht (vgl. Weinhold, Weihnachtsspiele S. 18). Bei solchen Gelegenheiten, namentlich bei den ersteren — das Streitspiel ist vielleicht späteren Ursprungs und aus der dramatischen Differenzirung der im Winterliede liegenden Motive entstanden — ist, meine ich, ein Lied gesungen worden, das wir mannigfach umgestaltet in den Wintereingängen der mhd. Lyrik wiederfinden.

Auch hier ist Neidhart der überlieferten Fassung am treuesten gefolgt, insbesondere dürften die Natureingänge zu 75, 15 (unter kräftigen Streichungen), 95, 6. 99, 1. 89, 3. 44, 36 u. 85, 6 dem alten Winterbeschwörungsliede [2]), wie es wohl genannt werden kann, nahe stehen. In allen diesen Eingängen ist die Personification des Winters aufs lebendigste durchgeführt. Der Anfang des Beschwörungsliedes lautete anscheinend: 'Owê dir sumerwunne (sumer, sumerzît)' oder 'Owê dirre nôt'. Denn dieser Eingang kehrt bei Neidhart sieben mal wieder (von den angeführten Typen haben ihn 44, 36. 75, 15. 85, 6. 89, 3 u. 99, 1, ausserdem noch 58, 25 und 64, 21); ferner treffen wir ihn bedeutsamer Weise in MF 37, 18, einem Liede, das nach Müllenhoff (MSD [2] 364) möglicher-

[1]) Owê, daz dir niemen hilfe gît! Neidh. 75, 16.

[2]) Bruchstücke eines altgermanischen Beschwörungsliedes scheinen mir auch die Eingangsverse zu dem gnomischen Gedicht des Cod. Exon. zu sein, das Biblioth. d. ags. Poesie II, 341 V. 72 ff. abgedruckt ist.

weise noch ins 11. Jahrhundert gehört. Den Schluss mag ein kräftiger Fluch gebildet haben, etwa: 'Er oucholf (N. 45, 12), daz er sî verwâzen!' (N. 89, 4).[1] —

Ist dieses Lied auch getanzt worden? Schwerlich. Denn der Tanz galt als Ehrenbezeugung (im ze lobe den mînen lîp mit manegem sprunge enboeren. S. oben S. 12), und eine solche konnte hier nicht beabsichtigt sein. Auch handelte es sich hier nicht um ein Fest, sondern um eine gegen einen bösen Feind gerichtete Ceremonie. Ausserdem stellten sich dem Tanz im Winter schon mannigfache äussere Schwierigkeiten entgegen. Es bedurfte bei der Art der alten volksthümlichen Tänze, die sich in langen Reihen und allerlei Windungen bewegten, grosser Räumlichkeiten (wîter stuben, Neidh. 38, 22), die vielleicht am Sitze der Häuptlinge in den Hallen, sonst aber nicht existirten. Wirthshäuser mit Tanzböden gab es nicht — noch zu Neidharts Zeit, jedenfalls in Neidharts Gegend nicht[2]) — und das Privathaus wird erst allmählich bei steigendem Wohlstande sich ausgedehntere

---

[1]) Ob ein Rest einer alten Fluch- oder Bannformel oder wenigstens die Erinnerung an eine solche in den Versen C. B. 189a: 'der winter hât mir hiure leides vil getân, des wil ich in ruofen in der vrowen ban' steckt?

[2]) Man ist deshalb im Winter, wenn man tanzen will, in einer gewissen Verlegenheit — Wê, wâ tanzent nû diu kint? ruft N. 46, 32 aus, und 38, 21 f. verlangt er seiner Freunde Rat, daz sî rieten, wâ diu kint ir vreuden solten phlegen — und im allgemeinen auf die Gefälligkeit einer Privatperson angewiesen, die ihre 'weite Stube' hergiebt. Ich kann darum auch nicht glauben, dass N. 60, 9 bervrit, wie Haupt aus dem Lübischen 'bargfrede' erklärt, Wirthshaus bedeute. Ist das Wort richtig gelesen, was ich für zweifelhaft halte (c peneriet R bevrin, aber b u. r unsicher), so muss an ein altes, leerstehendes Befestigungswerk (vgl. Schultz, höf. Leben [2] I, 42 u. 21) gedacht werden, das die Bauern im Notfalle auch einmal zum Tanz benutzten. Auch Puschmann, d. Lieder Neidharts v. R., Strasburg i. W. 1889 (Progr.), bezweifelt, wie ich sehe, S. 22 die Richtigkeit v. Hpts. Lesart u. Erklärung. Er vermuthet einen Namen 'Berevrite'. Das halte ich aber wegen des deutlichen 'ainem' in R für sehr unsicher. Es demonstrativ zu nehmen, wäre hier nicht angebracht.

Räume gestattet haben. Ein weiteres Anzeichen, dass Wintertänze verhältnissmässig jungen Datums sind, darf man wohl darin erblicken, dass zwar in den Winterliedern sehr häufig auf den Sommertanz Bezug genommen wird (N. 36, 5. 40, 40. 48, 21. 49, 12. 53, 24. 55, 39. 59, 32. 60, 29 u. s. w.), in den Sommerliedern aber nie auf den Wintertanz. Sind frühere Tänze erwähnt, so sind es die des vergangenen Sommers, z. B. 21, 9. Auch andere Erwägungen, auf die wir später zurückkommen werden, führen zu der Annahme, dass in alter Zeit Wintertänze nicht üblich waren [1]). Ueberdies dürfte das zum Tanze nothwendige Element der Frauen beim Beschwörungsacte gefehlt haben. Vielmehr hat es den stärksten Anschein, dass die Männer allein, wenn sie an Winterabenden zu gemeinsamem Trunke vereinigt waren, gelegentlich [2]) die Beschwörung vollzogen haben.

Wie konnten aber unter solchen Umständen die späteren Winterlieder entstehen? Ihr hervorstechendster Charakterzug, durch den sie sich ganz auffällig von den Sommerliedern unterscheiden, ist der Spott. Und zwar tritt dieser Spott, wenn auch in gutmüthiger Form, schon an den ersten, noch von höfischen Tendenzen nicht angekränkelten und für den Hof nicht bestimmten Liedern Neidharts hervor. Es muss also irgendwie sich ein Anlass ergeben haben, dass die Winterklage mit dem Spottlied verschmolz. Spott liebten unsere Vorfahren von jeher [3]) und Spottverse gehören zu den ältesten Denkmälern unserer Poesie (MSD [2] XXVIIIa), obwohl die Ueberlieferung solcher Improvisationen ganz und gar dem Zufall preisgegeben war. Verboten werden Spottlieder schon

[1]) Derselben Ansicht ist auch Liliencron, Volksl. um 1530 L u. LVII.

[2]) Dass der Act nicht an einen bestimmten Tag oder Monat gebunden war, geht daraus hervor, dass für den Winter nie ein Monatsname eingesetzt wird, während Sommer und Mai in einem und demselben Liede unterschiedslos für einander eintreten.

[3]) Dass diese Vorliebe nicht ausgestorben ist, beweisen die volksthümlichen Spottlieder in Oberbaiern und auf den Färoer. Andererseits lässt die heutige Existenz solcher Gewohnheiten in Gegenden, wo man zäh am Alten festhält, einen Rückschluss auf die Vorzeit zu.

744. 'Qui in blasphemiam alterius cantica composuerit vel qui ea cantaverit extra ordinem judicetur'. Schannat-Hartzheim conc. Germ. I, 55. Notker klagt zu Psalm 68, 13: 'sâzzen ze wîne unde sungen fone mir: so tûont noh kenuôge, singent fone demo, der in iro unreht weret'.[1] So werden auch einige Jahrhunderte vor Notker die alten Deutschen bei ihrem Weine und Biere an den Winterabenden gesessen und sich durch Spott- und Neckverse die Zeit vertrieben haben.[2] Bei solchen Vereinigungen hat nun auch, wie von mir vermuthet, die Beschwörung des Winters stattgefunden. Diese zufällige und rein örtliche und zeitliche Verbindung zwischen Winterklage und Spottlied hat im Lauf der Zeit zu einer dichterischen geführt. Eine zweite Erweiterung erfuhr das Winterlied, als in späteren Jahrhunderten an manchen Winterabenden beide Geschlechter zum Tanze oder zu sonstiger Unterhaltung zusammenkamen. Da waren diese Abende die geeignetsten für den Vortrag solcher Lieder, da konnte danach getanzt werden, und damit kam schliesslich die Beziehung zum Tanz in sie hinein.

Auf diese Weise versteht man, warum der Spott in den Winterliedern (mit verschwindenden Ausnahmen) sich ausschliesslich gegen die Männer richtet — sie bildeten eben ursprünglich allein die Gesellschaft, in deren Mitte das Winterlied erklang —, warum ferner viele Winterlieder keine Beziehung zum Tanz enthalten und warum endlich die Komposition des Liedes, wie noch Neidharts Gedichte bekunden, obwohl sie am Ende der Entwicklung stehen und Erzeugnisse des bewusst schaffenden Künstlers sind, eine sehr lose blieb. Ausserdem erkennen wir aus dieser Entwicklung, dass es für die Winterlieder keine feste durch die Tradition und durch einen alten Kultus ge-

---

[1]) Vgl. ausserdem die Zeugnisse bei Kögel in d. Grundriss d. germ. Philologie II, 171.

[2]) 'Mit schimphlîchen worten sâzen s' über al', heisst es Kudrun 337, 1 (Bartsch), 'diu edele küniginne' aber 'rûmte den sal'. Vgl. Weinh. D. Fr.[2] II, 184.

heiligte Form gab, und dass deshalb Neidhart es wagen konnte, ihnen das höfische dreitheilige Kleid überzuwerfen. —

Die Entstehungsgeschichte der Sommer- und Winterlieder hat uns gelehrt, dass die Natureingänge aufs engste mit der volksthümlichen Lyrik vor dem 13. Jahrhundert verwachsen waren. In erster Linie gilt dies von der Liebeslyrik[1]) die allein im Frühlingsliede[2]) die Schwingungen des Herzens ertönen liess. Halten wir diese Thatsache fest im Auge, dann werden wir den Schlüssel zu dem literarischen Auftreten der Natureingänge vor Neidhart[3]), das sonderbarer ist, als man vielfach annimmt, erhalten.

Während bei Neidhart ganz konstant und bei den hervorragendsten seiner Nachfolger ungemein häufig die Lieder mit farbenprächtigen, lebendigen Schilderungen der Sommerfreuden und Winterleiden, insbesondere aber jener, anheben, ist von diesem Brauche vor ihnen wenig oder nichts zu spüren[4]). Woher diese Erscheinung? Man hat geglaubt, sie

[1]) Eine alte volksthümliche Liebeslyrik im Stile der Neidhartischen Reien giebt auch Wilmanns zu (Zs. 29, 65).

[2]) Das blieb noch lange so. Liliencron, a. a. O. S. LVII konstatirt noch vom Volksliede um 1530, dass das Liebeslied zugleich Maienlied ist..

[3]) Anregend haben hierüber schon Liliencron Zs. 6, 78 und Erich Schmidt, Reinmar S. 91 ff. gehandelt.

[4]) Von den vorneidhartischen Dichtern vermeiden den Natureingang ganz: der Kürenberger, Meinloh (14, 1 ein schwacher Ansatz; von Scherer, Deutsche Studien II, 21 (455) 'wegen des sonst bei M. ganz fehlenden Naturgefühls' die Echtheit bezweifelt), Hausen, Morungen (nur 1 Mal ein schwacher Ansatz 140, 32 zu negativem Zweck), Horheim, Rute, Markgr. v. Hohenburg, Graf Botenlauben (kurze Anknüpfung, um den Gegensatz auszusprechen MSH I, 28b). Ausserdem König Heinrich, für den Scherer, D. St. II, 10 (444) wohl endgültig MF 5, 16 gerettet hat, der Regensburger, Bligger v. Steinach, Kolmas, Adelnburg, doch ist die Zahl der von ihnen erhaltenen Lieder zu gering, um einen sicheren Schluss zu gestatten. — Den Natureingang haben: von den namenlosen Liedern in MF 3 unter 10 (excl. 5, 16), beim Rietenburger 2 unter 7, bei Dietmar 6 unter 28 nach Abzug der von Scherer a. a. O. II, 39 (473 ff.) bezweifelten, sonst 6 unter 34, bei Veldeke 11 (oder 12, wenn man 60, 29 hinzurechnet) unter 36

mit dem Naturgefühle in Verbindung bringen zu können. Das ist ein Irrthum. Morungen, der ein sehr feines Naturgefühl hat, der im herzen des meien liehten schîn (140, 15), den wunnebernden süezen meijen (144, 29), den lieplîchen sumer (140, 32) tief empfindet, hat nie ein Lied mit Lobpreisung des Mais begonnen. Walther, durch noch stärkeres Naturgefühl ausgezeichnet (vgl. das schöne Kapitel 'Natur' bei Wilmanns, Leben Walthers S. 208), leitet äusserst selten seine Lieder mit Maienlob und Winterklage ein; und ähnlich verhält es sich bei Anderen. Es wäre doch auch zu wunderlich, wenn bei den ungefähr 25 Dichtern, die wir als vorneidhartisch ansehen können, das Naturgefühl so schwach, bei Neidhart und seinen Nachfolgern plötzlich so stark entwickelt wäre. Dieses Missverhältniss wäre um so merkwürdiger, als sich grade unter den vorneidhartischen Lyrikern die gröss-

---

(nach Abzug von 2 Sprüchen), bei Gutenburg 1 unter 7, bei Fenis 3 unter 9, Johansdorf 1 unter 18, Rugge 4 unter 26 (nach Abzug von 5 Sprüchen und einem Kreuzlied), Reinmar 6 unter 79, wenn man alles in MF unter seinen Namen stehende als echt ansieht; 3 unter 70, wenn man die von E. Schmidt und Burdach gemeinsam angefochtenen Lieder ausscheidet, bei Hartmann 3 unter 20, Wolfram 1 unter 7, Walther 10 unter ca. 80 excl. Sprüche (der Eingang zu 39, 1 ist kein Natureingang, sondern nothwendige Ortsbestimmung); Hildbold v. Schwangau 2 unter 22. — Hierbei ist zu berücksichtigen, dass in unsere Statistik ganz kurze, bisweilen nur aus einem einzigen Verse bestehende Natureingänge wie Fenis 83, 36, Hartmann 205, 1, Walther 92, 9. 95, 17 mit aufgenommen sind; desgleichen alle polemischen oder parodischen, die man Natureingänge wie lucus a non lucendo nennen kann, und die zu Liedern der niedern Minne oder im Stil des Dorflieds gehaltenen (z. B. Walther 51, 13), die eigentlich aus dem Rahmen unserer Betrachtung herausfallen. Sonderte man derartige Natureingänge ab, so schmölze die ohnehin kleine Schaar auf ein Minimum zusammen. Bei den echten Reinmarischen Liedern bliebe nur ein einziges, bei Walther zwei übrig; also grade bei den fruchtbarsten, gefeiertsten und einflussreichsten Dichtern wäre das Resultat gleich Null. — Für die weiteren Ausführungen oben ist noch zu bemerken, dass hier und da auf Stellen Rücksicht genommen wurde, die nicht zu den Natureingängen gehören, aber ein bezeichnendes Licht auf die Anschauung des Dichters werfen und zur Deutung einzelner Natureingänge beitragen.

ten und begabtesten finden: Hausen, Morungen, Reinmar, Hartmann, Walther, um von Wolfram, wegen der geringen Zahl seiner Lieder, zu schweigen. Nun werden freilich einige ausgenommen: Dietmar, Rugge, Veldeke. Es ist richtig, dass diese den Natureingang etwas häufiger gebrauchten, als die andern, aber die Lieder mit Natureingang bilden auch bei ihnen eine kleine Minorität. Am ehesten käme noch Veldeke in Betracht und mit diesem hat es seine besondere Bewandtniss (vgl. den Anhang zu diesem Abschnitt). Immerhin: existiren Ausnahmen, so würden diese Ausnahmen noch nicht die Regel erklären. — Wir machen auch die Beobachtung, dass es für die Stellung zum Natureingange gleichgültig ist, ob Jemand auf nationalem Boden oder unter romanischem Einfluss steht; ob er ein Oesterreicher, ein Rheinländer oder ein Thüringer ist. Der Kürenberger[1]) ist ebenso enthaltsam, wie Hausen und Morungen. Ja diejenigen, auf die provenzalische Muster gewirkt haben, wie die letztgenannten, sind noch auffallendere Erscheinungen. Denn sie fanden den Natureingang in ihren Mustern als beliebtes Kunstmittel vor und wandten es trotzdem nicht an.

Die seltsame Thatsache, dass die Minnesänger vor Neidhart geflissentlich den Natureingang vermieden, lässt sich also weder aus dem mangelnden Naturgefühl noch aus den Vorbildern der Dichter erklären. Was bleibt aber sonst? Ich sehe keinen andern Grund, als die tiefe Verachtung, mit der die 'gute Gesellschaft' im 12. Jahrh. auf das Volkslied herabsah, eine Verachtung, die wohl noch tiefer ging, als es bei den Gebildeten im 17. und 18. Jahrh. bis zu Herders Tagen der Fall war. Man muss sich die ganze Kluft, die damals zwischen Adel und Bauern gähnte, eine Kluft, die nur die Noth überbrückte, den weiten Gegensatz zwischen

---

[1]) Wenn man mit Scherer Zs. 17, 561 f. und Zupitza, Über Franz Pfeiffers Versuch etc., Oppeln 1867, für die Kürenberglieder mehrere Verfasser annimmt, so bleibt die Sache dieselbe. Denn dass diese Verfasser bzw. Verfasserinnen sämmtlich aus Österreich. Adelskreisen stammen, ist Scherers und wohl auch Zupitzas Ueberzeugung.

dem höfischen Ritter und dem ungevuogen dörper in aller Deutlichkeit vergegenwärtigen, um ein Gefühl dafür zu bekommen, wie unmöglich es gewissermassen dem adligen Sänger war, eine Eingangsformel zu gebrauchen, die dem gemeinen, niedrigen Bauernliede eigen war [1]). Je vornehmer deshalb die Herren sind und je weniger ihre Lebensverhältnisse sie nöthigen, mit dem Volke irgendwie Fühlung zu nehmen, desto ablehnender verhalten sie sich gegen den Natureingang. Als Beispiele mögen Hausen, Morungen, Reinmar, Botenlauben dienen, die nicht bloss von Adel, sondern auch in bevorzugter Lebenslage waren. Aehnlich mag es um den oder die Dichter der Kürenberglieder gestanden haben.

Zu den äusseren Gründen kommt freilich noch ein innerer. In der Frühzeit des Minnesangs konnte die adlige Dame nicht dargestellt werden oder sich selbst darstellen, als ob die Regungen ihres Herzens gleich denen einer Bauernmagd von Sommer und Winter beeinflusst würden. Nicht der Frühling erst erweckte in ihr Liebessehnsucht, nein, sie schmachtet nach dem geliebten Manne zu jeder Zeit und ist unglücklich, wenn sie ihn entbehrt, und glücklich, wenn sie ihn umbevât. 'Mich dünket winter unde snê schoene bluomen unde klê, swenn ich in ùmbevangen hân. MF 6, 9. mirn kome mîn holder selle, in hân der sumerwunne niet' MF 3, 24.

Später als der Minnedienst ausgebildet war und der Mann der Werbende wurde, konnte noch viel weniger Liebeslust und -leid als von den Jahreszeiten abhängig gedacht werden. Das einzig Entscheidende war die Huld der Frau. Wem sie gewährt wurde, den störten nicht die kalten Winde und der entlaubte Wald, und wem sie versagt wurde, den trösteten nicht die rothen Blumen auf der Haide. In dem Frauenkultus der Zeit erschien dem ritterlichen Sänger die Frau als die alleinige Quelle, aus der Freude oder Trauer auf ihn niederströmte. Deshalb protestirt der eigentliche Klassiker des Minnesangs am lebhaftesten gegen den plebejischen Sing-

---

1) Vgl. E. Schmidt, Reinmar S. 94.

sang von Sommer und Winter, gegen die Anschauung vom Einfluss der Jahreszeiten auf die Stimmung des Herzens:

Mir sol ein sumer noch sîn zît
ze herzen niemer nâhe gân,
sît ich sô grôzer leide pflige,
daz minne riuwe heizen mac.
. . . .
jo enmac mir niht der bluomen schîn
gehelfen für die sorge mîn,
und och der vogellîne sanc.
ez muoz mir staete winter sîn:
sô rehte swaer ist mîn gedanc.

Reinmar MF 188, 31 ff.

Und noch schärfer mit souveräner Geringschätzung MF 169, 9 ff.:

Mirst ein nôt vor allem mînem leide,
doch durch disen winter niht.
waz dar umbe, valwent grüene heide?
solher dinge vil geschiht;
der ich aller muoz gedagen:
ich hân mê ze tuonne danne bluomen klagen.[1])

Aehnlich Morungen an der einzigen Stelle, wo er an die Jahreszeit anknüpft 140, 32 ff.:

Uns ist zergangen der lieplîche sumer.
dâ man brach bluomen dâ lît nu der snê . .
jâ klage ich niht den klê,
swenne ich gedenke an ir wîplîchen wangen . . . .

---

[1]) Einen andern Geist athmen freilich die Natureingänge 183, 33. 191, 25. 203, 24. Aber 203, 24 hält Niemand für Reinmarisch und die Echtheit von 183, 33 und 191, 25 nebst einigen andern Liedern, in denen 'eine volksmässige Verwendung des Naturgefühls' hervortritt, wird von E. Schmidt u. Burdach bestritten. Wer die Echtheit behauptet, der hat die Pflicht, den unlösbaren Widerspruch aufzuklären. Bisher ist das nicht geschehen, z. B. nicht von Becker, altheim. Minnesang S. 143, 166. Das erste Lied hat A der Spielmannspoesie (Niüne) zugewiesen. Dorthin werden auch die beiden andern gehören.

mich fröit ir werdekeit
baz dan der meie und al sîne doene
die die vogele singent; daz sî iu geseit.

Ferner Dietmar MF 32, 17: 'lieber hete i'r minne, dan al der vogele singen'. Vom Winter meint er 35, 16: 'der winter waere mir ein zît sô rehte wunnecliche guot, wurd ich sô saelic daz ein wîp getrôste mînen seneden muot'. Eine Frau lässt er gradezu parodisch gegen den Sommerempfang 40, 3 sagen: 'wir hân die winterlangen naht mit fröiden wol enpfangen'. Ebenso der Herzog von Anhalt, der zu den vorneidhartischen Dichtern zu rechnen ist, wenn, wie Bartsch, Liederdichter[2] XLV meint, seine Lieder in die Jugendzeit fallen: 'Ich wil den winter enphâhen mit gesange'. MSH I, 14a. Man vgl. ausserdem Fenis 83, 25. 83, 36. Bligger 118, 8. Hartmann 205, 1. Veldeke 65, 13. 59, 29. Walther 92, 13.

Trotzdem verkannten manche Dichter nicht, ein wie bequemes und unter Umständen reizvolles Kunstmittel es sei, den Eingang des Liedes an das Leben der Natur zu knüpfen. Aber es entstand für sie eine Verlegenheit. Nahmen sie den Natureingang einfach aus dem Volksliede herüber, so liefen sie Gefahr, sich in den Augen der höfischen Gesellschaft zu kompromittiren; wollten sie ihn also benutzen, so mussten sie an seiner Form und Tendenz so lange herumändern, bis er kaum noch als Kind des Volksliedes zu erkennen war. Ja sie konnten dann sogar hoffen, für die kluge und feine Kunst, mit der sie den Dorfsprössling zur Höhe der Burg emporgehoben hatten, den Beifall ihres vornehmen Publikums zu erringen. Es ist lehrreich, diese Umgestaltungen näher kennen zu lernen. Betrachten wir deshalb die vorneidhartischen Natureingänge zunächst auf ihre Tendenz hin.

Für die tendenziöse Verkehrung der Wintereingänge, die von völliger Gleichgültigkeit gegen den Winter bis zu seiner freudigen Begrüssung sich steigert, haben wir bereits die kräftigsten Beispiele empfangen. Gleichwohl gewährte das volksthümliche Winterlied den höfischen Sängern eine

grössere Freiheit der Bewegung. Denn es verlangte nur Trauer über die Unbilden des Winters, nicht Trauer an sich. Im Gegentheil, es erschien löblich, dem bösen Herrn ein Schnippchen zu schlagen und ihm zu Trotze lustig zu sein. So fordert Neidhart die Bauern nach der Winterklage zu Lust und Tanz auf: tanzet, lachet, weset frô 35, 12. Das darf aber nicht verwechselt werden mit der Haltung Reinmars, Morungens, Dietmars gegen den Winter. Denn Geringschätzung des winterlichen Ungemaches oder gar Lobpreis des Winters, wenn er liebesfrohe Nächte bringe, wäre dem Volksgefühl wie Blasphemie erschienen, wie eine Versündigung gegen die herrliche, liebreiche Frühlingsgottheit. Auch das grösste zu erwartende Liebesglück hätte nie den Winter im Munde des Volksliedes zu einer wonniglichen Zeit, die man mit Freuden empfangen wolle, machen können. Der Zoll der Trauer musste unbedingt — dem Sommer zu Ehren — entrichtet werden, dann durfte man sich, sollte man sich in der Hoffnung auf den Sommer der Lust hingeben. In solchen Fällen also, wo die Minnesänger sagen: Der Winter ist traurig, aber ich will mich über seine Noth hinwegsetzen, trösten, wenn ich bei der Geliebten Gunst finde, verstossen sie nicht gegen den Geist des volksthümlichen Wintereinganges. Es sind diese Fälle im ganzen selten: Rietenburg 18, 17. Dietmar 39, 30. Fenis 82, 26. Hartmann 216, 1. Neutral sind MF 4, 1. Veld. 64, 26. Aber auch dort, wo die Wintereingänge sich volksthümlicher Anschauung nähern, unterscheiden sie sich durch ihre Fassung und rhetorische Verwendung. Ausnahmen sind: Rugge 99, 29. Walther 39, 1 (Dorflied). Ps.-Reinmar 191, 25.

Weit durchgreifender und allgemeiner kommt der Kontrast zwischen volksthümlichem und höfischem S o m m e r e i n g a n g zum Ausdruck. Der Sommer m u s s t e nach den Anschauungen des Volkes an s i c h froh machen, er musste über jede Trauer hinwegheben, denn er heilt jeden Schmerz, auch den Liebesschmerz (Neidhart 9, 15. 17, 14. 31, 18. 32, 17. 33, 31). Von einer solchen Auffassung konnte bei den Minnesängern

gar keine Rede sein.[1]) Sie sind entweder traurig trotz dem Sommer: Veldeke 56, 1 (62, 25 widerspruchsvoll) 65, 13. 58, 27. Gutenburg 77, 36. Fenis 83, 25 (eigentlich Wintereingang, gehört aber hierher). Reinmar 167, 31. 188, 31. Hartmann 205, 1. 217, 4. Wolfram 7, 11 (Lachm.). Botenlauben MSH I, 28b. Hiltbolt I, 284a.b; oder nur dann froh, wenn die Geliebte (in Frauenstrophen der G.) hold ist: MF 3, 24. Meinloh 14, 1. Rietenburger 19, 7. Dietmar 33, 15. Fenis 83, 36. Johansd. 90, 29. Rugge 107, 7. Reinmar 155, 2. Walther 64, 13. 92, 9. 95, 17; oder deshalb froh, weil die (der) Geliebte gnädig ist: MF 6, 14. Dietmar 34, 3. Veldeke 59, 23. Rugge 108, 6. Reinmar 165, 2. Ps.-Reinmar 183, 33. — Das ist weitaus die Mehrzahl aller Natureingänge vor Neidhart. In volksthümlichem Sinne wird der Sommer begrüsst Veldeke 67, 9. Walther 51, 13 und 114, 23, in zwei Liedern, die nach Burdach S. 32 f. 129 wahrscheinlich als Tanzlieder für Bauern gedichtet wurden, und Ps.-Reinmar 203, 24, einem Liede von gleichem Charakter wie die Waltherschen. Die andern Fälle, die noch angeführt werden könnten, sind zweifelhaft, so eine namenlose Str. MF 4, 13. Veldeke 57, 10 (ich bin froh, weil ich den unhöfischen Liebhaber los geworden bin?) und 64, 17.

Die abweichende Tendenz der Natureingänge wurde gewöhnlich verstärkt durch die Veränderung der volksthümlichen Form. Es sind besonders rhetorische Kunstgriffe, die der ritterliche Minnesänger anwendet, um sich einen Freibrief für den Gebrauch des Natureinganges zu erkaufen. Man wandelte z. B. ihn in ein Gleichniss um, entweder positiv: die Liebestrauer gleich dem Naturleid MF 37, 18, die Frauen dem Mai Walther 45, 37, oder negativ: die Zeit hat sich gewandelt, aber unsere Liebe nicht Rietenb. 18, 17. Dietmar 37, 30. Rugge 99, 29. 106, 24. Oder man macht aus dem Natureingang eine blosse Zeitbestimmung Rietenb. 19, 7. Veldeke 60, 29. 64, 26. Walther (73, 23). 94, 11, in letzterem Falle

[1]) Vgl. zu dem Folgenden Wilmanns, Leben Walthers, S. 339.

zugleich stimmungsvolle Ortsbestimmung. Oder man rieb in den Farbentopf, mit dem man malen wollte, ein Dutzend Farben ein, wie es geschmacklos Johansdorf 90, 32 thut, oder man suchte durch allerhand geistreiche Klügeleien ihn salonfähig zu machen, wie Walther, der 51, 31. 64, 13. 114, 23 einen Wettstreit zwischen Heide, Anger, Feld, Wald, Klee und Blumen inscenirt; oder man probirt an ihm seine metrische Kunstfertigkeit, wie Walther 75, 25 im Vokalspiel, oder seine stilistische, wie Wolfram 7, 11, der die konkrete Lebendigkeit, mit der der volksthümliche Eingang in activen Verben einherschreitet, durch ruhende Abstracte ersetzt und damit allerdings die Volksthümlichkeit am sichersten ertödtet. — Desgleichen meidet man ängstlich die so einfachen und schönen Formeln, aus denen der volksmässige Natureingang sich zusammensetzt.[1]) Nirgend fordern die Dichter zum Empfang des Sommers auf (Veldeke lässt zweimal die Vögel (!) den Sommer empfangen), nirgend wird der Mai begrüsst, die typische Formel für den frisch belaubten Wald findet sich nur zwei Mal (MF 6, 14 und Rugge 108, 10), die Heide mit ihrem Blumenschmuck, ein Hauptstück des volksmässigen Einganges, nur einmal in einem Spielmannsgedicht (Ps.-Reinmar 183, 34[2]), die typische schwermüthige Klage über das Scheiden des Sommers nur einmal in dem namenlosen Liede 37, 18. Dem entsprechend verlässt man auch die schlichte Parataxe des Volksliedes. Wie Veldeke es liebt, den Natureingang in einen Temporalsatz umzuwandeln, ist in dem Anhang dargelegt; ihm folgen Rietenb. 19, 7. Walther 45, 37. 94, 11. Zu einem Kausalsatz macht ihn Fenis 83, 25, Optativsatz Rugge 108, 14, Konditionalsatz Dietmar 35, 16. Hartm. 217, 17. 216, 1. Was für schwerfällige oder gekünstelte und langathmige Satzgebäude entstehen, dafür mag beispielsweise auf

---

[1]) Einen bequemen Ueberblick über den Gebrauch der Formeln bei Neidhart und seinen Vorgängern bietet die Zusammenstellung von R. Meyer Zs. 29, 193 ff.

[2]) In gekünstelter Form Dietmar 33, 19.

Rietenb. 19, 7. Fenis 83, 25. Veldeke 59, 23. 62, 25. Walther 45, 37 u. 94, 11 verwiesen sein.[1]

Doch deutlicher als aus allen Einzelmerkmalen tritt der ganze weite Abstand zwischen den höfischen und volksthümlichen — insbesondere Neidhartischen — Natureingängen hervor, wenn wir Sommereingänge beider Gattungen unmittelbar neben einander stellen. Dort ein blasses, verkünsteltes, nicht selten verzerrtes, von mattem Pulsschlag belebtes, manchmal auf ein bis zwei Verse zusammengeschrumpftes Naturbild, hier ein voller Freudenstrom, ein lautes Aufjauchzen der Seele, eine in aller Einfachheit klar und plastisch gezeichnete Scenerie, aus der uns Wald und Feld, Heide und Anger von Licht überfluthet und von Gesang durchtönt frühlingsfrisch entgegengrüssen.[2]

Dieses Verhältniss wendet sich nach Neidhart. Wie der Natureingang an sich mächtig in die höfische Poesie eindringt, so mit ihm seine volksthümliche Farbe.[3] Man merkt: der Bann, der auf dem Kinde des Volkes lag, ist gebrochen. Und da dies post hoc geschah, so wird auch das propter hoc hier richtig sein. Es gehört zu den Listen der Geschichte, den Gegner auf einem verlockenden Umwege dorthin zu führen, wohin sie ihn leiten will. Die Bauernsatiren Neidharts und seine piquanten Erzählungen von den Bauernmägden schmeckten den Hofeherren so vortrefflich, dass sie daneben sich gern den bäurischen Sang vom Winter und

---

[1]) Volksthümlich in der Form sind nur MF 6, 14. 37, 18. Dietmar 33, 15. Ps.-Reinmar 183, 33. 191, 25. 203, 24. Walther 39, 1, eine höchst charakteristische Reihe. 5 gehören zu namenlosen Liedern, 1 zu einem Dorfliede Walthers. Von den Ps.-Reinmarschen ist es überdies nicht einmal sicher, ob sie vorneidhartisch sind. — Ueber andere stilistische Unterschiede zwischen höfischem und volksthümlichem Natureingang vgl. noch Kap. 4 unter Wortgebrauch.

[2]) Hans Folz preist in einem ungedruckten Gedichte (Mss. germ. Berol. 414. 4°. Bl. 474), dessen Kenntniss ich Herrn Dr. V. Michels verdanke, N. wegen seiner Natureingänge als den grössten aller Meister.

[3]) Man sehe sich gleich den ersten Natureingang Neifens (bei Haupt) darauf an; jede Zeile typisch.

Sommer gefallen liessen. Ja er schien ihnen vielleicht grade zu dem Thema zu passen. Kaum aber wendet man einem lange Verschmähten seine Aufmerksamkeit zu, so entdeckt man allerlei Vorzüge an ihm und von der anfänglichen Duldung steigt man zu entschiedener Werthschätzung auf. Solche Gesinnungs- und Geschmackswechsel vollziehen sich beständig, von Generation zu Generation, manchmal schon innerhalb ein und derselben. So ist es auch beim Natureingang gewesen. Vor Neidhart so verachtet, dass die Dichter kaum unter schützender Verhüllung ihn einzuschmuggeln wagten, wird er nach Neidhart grade bei den höfischesten Sängern das beliebteste Schmuckmittel ihrer Lieder.[1]) —

Zu S. 30.

Das relativ häufige Auftreten des Natureingangs bei Veldeke bedarf der Erklärung. Veldeke stammte aus einer Gegend, in der bereits französische und deutsche Sprache sich kreuzten, in der französische und deutsche Dichtung neben einander ertönte, in der Einzelne, wie wahrscheinlich Johann von Brabant (Wackernagel, Afr. Lieder u. Leiche, S. 206), zugleich deutsch und französisch dichteten. Nun hatten die Provenzalen sowie die Nordfranzosen viele Lieder, die mit Natureingang versehen waren. Solche Lieder erklangen in den Burgen der Maasgegend gewiss nicht seltener als deutsche. Und es ist nicht zweifelhaft, dass, wie Veldekes Lyrik überhaupt unter französischem Einfluss sich bildete (Wackern. a. a. O. S. 216, Scherer, Literaturgesch. S. 737), sie

[1]) Vgl. Burdach, Reinmar S. 134. Wenn aber Burdach an derselben Stelle den Umschwung auf Walther zurückführen will, so geht dies bei dem verschwindend geringen Gebrauch, den W. im höfischen Minneliede von ihm macht, nicht an. Davon konnte keine Wirkung ausgehen. Das beweist am besten der ergebenste Schüler W.s, Ulr. v. Singenberg, der den Natureingang nirgend verwendet. Man könnte vielmehr umgekehrt sagen, dass die ablehnende Haltung Walthers in manchen Fällen die Wirkung Neidharts paralysirte.

insbesondere von dorther auch den Natureingang nahm[1]). Dafür ist das beredteste Zeugniss der bekannte Eingang zu 62, 25, wo Veldeke im April den Frühling feiert, nach einem nicht seltenen Brauche der französischen Dichter, z. B. bei Bartsch, Altfranz. Romanzen u. Pastourellen I, 17. 30b. 39. II, 21. 112. III, 8. 25; für April Ostern gesetzt: I, 59. II, 64. III, 21. 22. 36. Andere Zeugnisse sind die Ausdrücke: daz klâre weter 59, 25 und diu zît ist verklâret wol 65, 13 — bei den deutschen Dichtern dagegen die liehten tage, diu liehte sumerzît — beides augenscheinlich Uebersetzungen des prov. tems clar (Bartsch, chrest. prov. 111, 24), oder des afrz. li jor cler (Bartsch, Rom. u. Past. III, 40, 3. vgl. Chrest. de l'anc. franç. 149, 8. 150, 39), bezw. resclairer (Mätzner, Afrz. Lieder S. 4. III, 2 und die zu dieser Stelle gegebenen Parallelen S. 120); der süeze wind 66, 6, der dem deutschen Natureingang ganz fremd ist[2]), dagegen prov. douss' aura (Bartsch, chr. prov. 60, 21) und ähnlich afr. douz temps (ungemein häufig); ferner die französische Manier, den Natureingang zu einem Temporalsatz (Zeitbestimmung) zu gestalten, der Veldeke 59, 11. 59, 23. 60, 29. 62, 25. 65, 28. 67, 9 folgt; auch die lange, über zwei Strophen sich hinstreckende Schilderung der Vogelfreude 62, 29 ff. ist in der Früh- und Blüthezeit des deutschen Minnegesangs ohne Seitenstück, dagegen finden wir etwas sehr Aehnliches bei Bartsch, Romanzen I, 30a; ungewöhnlich sind endlich im deutschen Natureingange: die buochen 62, 28, der ar 66, 5, die kalten nehte 64, 26, für die ich freilich französische Vorbilder nicht nachweisen kann.

Veldeke fand also weder subjectiv, noch objectiv die Schranken vor, wie seine Kollegen auf rein deutschem Ge-

---

[1]) Ausser in den Gedichten Veldekes sind dagegen nur noch ganz vereinzelt Natureingänge anzutreffen, die französische Herkunft verrathen, und diese gehören nachneidhartischer Zeit an.

[2]) Erst nach Neidhart habe ich ihn einmal Ps. Neidh. XXVII, 10 (Hpt.) gefunden; ausserdem bei Otto z. Turne süeze luft MSH I, 345b; an beiden Stellen wohl nach Veldekes oder franz. Vorbilde.

biete. Er entlehnte den Natureingang nicht dem deutschen Dorfliede, sondern den Troubadours und Trouvères, seine benachbarten Standesgenossen übten und pflegten ihn, in seiner Heimath war er an den Höfen bekannt und gelitten, an eine heimische Dame waren seine Lieder gerichtet und in der Heimath sicher zum grössten Theile verfasst und vorgetragen — warum sollte er ihn meiden? Ja, es lag für ihn auch kein Hinderniss vor, um Frische und Abwechslung in die französische Art zu bringen, aus dem Borne des deutschen Volksliedes zu schöpfen. Und so treffen wir bei ihm neben ganz fremdartigen Gebilden auf volksthümlich-deutschem Boden gewachsene Natureingänge [1]). — Wenn aber R. Meyer Zs. 29, 210 unter Bezugnahme auf die Natureingänge sagt: 'Veldeke ist auch hier Bahnbrecher der neuen Dichtung', so ist dies nicht richtig. Veldekes Beispiel ist in diesem Punkte ganz ohne Nachahmung geblieben. Auch sonst nimmt Veldeke eine isolirte Stellung im deutschen Minnesang ein. Viele Anschauungen und Wendungen, die sich durch den ganzen Minnesang des 12. Jahrhunderts hindurchziehen, werden bei ihm vergeblich gesucht. Das legen die trefflichen Sammlungen von Lehfeld in Paul-Braune's Beitr. II, 380—404 in voller Klarheit dar — namentlich auf S. 388. 391. 395. 396. Der vielbehauptete grosse Einfluss Veldekes muss deshalb in der L y r i k auf die Technik beschränkt werden [2]). —

[1]) Auf die Zwiespältigkeit in Veldekes Dichtung macht auch Burdach, Reinm. S. 33 aufmerksam.

[2]) Zu demselben Ergebniss ist Burdach von anderen Erwägungen aus gelangt. 'Veldeke konnte unmöglich von bedeutendem Einfluss auf seine Zeitgenossen sein. Er steht ganz abseits von dem festen Zusammenhang, der alle folgenden Dichter mit einander eng verbindet', a. a. O. S. 35. Ein starkes Hinderniss für die Einwirkung der Veldeke'schen Lieder musste auch der niederländische Dialekt des Dichters sein, der, worauf mich Edward Schröder aufmerksam macht, in den Liedern weit entschiedener auftritt, als in der Eneide.

Zweites Kapitel.

Neidharts Leben.

Dieses und die folgenden Kapitel hängen in ihren Ergebnissen wesentlich von der Vorfrage ab, welche Lieder Neidharts als echt und welche als unecht zu betrachten seien. Die Entscheidung dieser Frage ist aber wiederum bedingt durch die Feststellung der Kriterien des Echten, welche nur aus der genauen Untersuchung dessen, was als höchst wahrscheinlich echt vorausgesetzt werden muss, gewonnen werden kann. Eine solche Untersuchung habe ich in den folgenden Kapiteln unternommen. Ich bin dabei, wie beinahe alle meine Vorgänger, von geringfügigen Partikelchen abgesehen, zu einer völligen Bestätigung der Haupt'schen Arbeit gelangt. Die Lieder, die Haupt als echt erklärt hat, tragen im Ganzen und gruppenweise so übereinstimmende Kriterien an sich und stellen einen so wohl zusammenhängenden und durch die geschichtlichen Vorgänge verständlichen Lebenslauf, sowie eine so durchsichtige und organische dichterische Entwicklung Neidharts dar, dass, wenn es überhaupt echte giebt, sie es sein müssen, und dass der Nachweis der Echtheit im Einzelnen erst dann nothwendig wird, wenn ein wichtiges Kriterium fehlt oder ein auffallender Widerspruch mit den Thatsachen oder den Gewohnheiten des Dichters vorhanden ist. Das Echte gewährt zugleich die Mittel zur Erkenntniss des Unechten. Nach beiden Richtungen hin glauben die nachfol-

genden Untersuchungen die Merkmale vermehrt und näher bestimmt zu haben. Hierbei hat sich mir die Ueberzeugung befestigt, dass über Echtheit und Unechtheit bei Neidhart nur aus der Totalität des Dichters und seiner Ueberlieferung heraus ein sicheres Urtheil gefällt werden kann. Sowie man sein Leben von seinem Dichten, oder den Inhalt und die Komposition seiner Lieder von der Kritik der handschriftlichen Ueberlieferung, der metrischen Form u. s. w. trennt, verirrt man sich in Fehlschlüsse. So ist es Paul (Paul-Braune Beitr. II, 554 ff.) im Kleinen und dem neuesten Kritiker Otto Puschmann in dem S. 25 A. 2. citirten Programm im Grossen ergangen. Der Letztere hat in Folge unzulänglicher Kenntniss von Neidharts Leben und Dichten und unter Missachtung der Grundsätze gesunder Kritik mehr als die Hälfte seiner Lieder (37) in Fragmente zerpflückt und 20 Strophen als unecht ausgestossen. Ich werde nur ausnahmsweise Gelegenheit haben und nehmen, die Echtheit der angegriffenen Strophen zu vertheidigen. Die Gegengründe ergeben sich aus meinen Ausführungen und der Sachlage meist von selber. Damit aber Jeder wisse, wo ich auf bestrittenen Boden trete, merke ich hier die von Puschmann verworfenen Strophen an: 29, 35. 30, 36(?). 31, 25. 31, 35. 32, 12. 42, 4. 49, 32. 50, 4. 55, 33. 57, 32. 62, 1. 66, 35. 67, 1. 85, 22. 88, 13. 88, 23. 88, 33. 90, 34. 91, 36. 102, 1.

Urkundlich ist Neidharts Name nirgend bezeugt. Mit dem vollen Namen 'Neidhart von Reuenthal' wird der Dichter erst ganz spät — Anfang des 15. Jahrhunderts — von Eberhard Cersne (Der Minne Regel v. 564), von Dirc Potter (Der minnen loep 2, 698. Vor 1428 vgl. Haupts Zeugnisse) und in einem unechten nur von c überlieferten Zusatze (Hpt. 239, 70) genannt. Neidhart selbst nennt sich in den unzweifelhaft echten Liedern immer 'den von Riuwental', ebenso nennen ihn einige Trutzstrophen (Hpt. 159. 180. 217), von denen Hpt. 180, weil R angehörig, etwas höheres Alter hat;

dagegen nennen ihn die übrigen Trutzstrophen, die unechten Lieder, sowie sämmtliche Zeitgenossen und Nachfolger [1]) und die Handschriften (nämlich A, C, O [MSH. III, 667 b], R, c [MSH. III, 757 a]) nur Nîthart [2]). Dieser merkwürdige Gegensatz erklärt sich wohl daraus, dass, während der Dichter es mied, seinen Taufnamen wegen der appellativen Bedeutung, die er hatte, zu gebrauchen, er grade unter diesem beim Publikum so bekannt gewesen ist, dass ein Zusatz überflüssig erschien. Mitgewirkt mag auch der Umstand haben, dass Neidhart selber nach Verlust seines Lehens den Namen 'von Riuwental' sich verbat (74, 30). Dagegen wäre die Meinung irrig, die Nebenbedeutung von Nîthart hätte Anlass zu der ausschliesslich gewählten Bezeichnung gegeben. Denn die genannten Dichter, mit Ausnahme von Wolfram, sprechen von ihm mit grosser Achtung und die unechten Lieder stellen sich im Geiste auf seine Seite.

Den Titel 'her' geben ihm die Handschriften: C, sowohl in der Ueber- und Vorschrift als im Register (MSH III, 667 a), O (MSH III, 667 b), R (Benecke, Beyträge zur Kenntniss d. altd. Spr. u. L. II, 298); ferner die meisten Trutzstrophen, von denen einige wohl als gleichzeitig mit Neidhart betrachtet werden können, Wolfram, Wernher d. G., Leupold Hornburg, Dirc Potter, Herm. v. Sachsenheim (Spiegel). Da er sich ebenfalls wiederholt als Ritter bezeichnet (20, 32 f.

---

[1]) Wolfram von Eschenbach, Wernher der Gärtner, der Dichter des jüngeren Titurel, der Marner, Rubin (? vgl. Zupitzas Ausg. VIII und Bartsch Liederd.[2] LVII.), Leupold Hornburg, Peter v. Zittau (S. die Zeugnisse bei Hpt. 245). Ausserdem Heinr. v. Freiberg (MSH IV, 440 b), der Teichner (Lassbergs Liedersaal III, 295), ein Magdeburger Schöppenspruch um 1345 (Keinz, Beitr. zur Neidhart-Forschung. Sitzgsber. d. Phil.-hist. Kl. der bayrisch. Akad. d. Wissensch. 1888 II, Hft. III, 311), Haselbach 1387—1464 in dem tractat. de V sensibus (Keinz a. a. O. 310), Herm. v. Sachsenheim Spiegel 166, 35 und Mörin 201 u. 3716. u. A. m.

[2]) Daher ist die Aufschrift 'her Nîthart von Riuwental' bei Haupt S. 1 ohne handschriftliche Gewähr. H. hat entgegen seiner sonst so grossen Sorgfalt verabsäumt, für die Aufschrift den handschriftlichen Thatbestand im kritischen Apparat zu vermerken.

30, 30; 17, 26. 22, 22. 23, 36 kombinirt mit 24, 4. 24, 27 mit 25, 7. 27, 13 mit 38), so dürfen wir an seinem Stande nicht zweifeln[1]). Sein ganzes Verhältniss zu den Bauern, gleichviel, ob es freundschaftlich oder feindselig ist, würde auch ohne alle Zeugnisse seine adlige Herkunft zu einer sichern Thatsache machen.

Welches war die Heimath des Dichters? Sein Lehen Reuenthal gewährt uns keinen Aufschluss. Denn Orte dieses Namens finden wir in den verschiedensten Gegenden: in der Mark Brandenburg (MSH IV, 437a), zwei in Franken: bei Dinkelsbühl (Keinz, Sitzungsber. 1887, II, 39) und bei Amorbach (Topogeogr.-statist. Lexicon v. Königr. Bayern. Erlangen 1832), in Baden bei Waldshut (Rudolph, Ortslexicon), in der Schweiz (Weber, Schweizer Ortslexicon), sämmtlich Gegenden, die schon wegen der Sprache des Dichters nicht in Betracht kommen können. Dagegen erfahren wir aus des Dichters eigenem Munde, indem er zugleich die Erwartungen, die die Sprache in uns erregt, bestätigt, dass Baiern sein Vaterland sei. Er deutet es an (vgl. Wackernagel in MSH IV, 436b) durch Wendungen wie 4, 30: 'er spricht, daz ich diu schoenste sî von Beiern unz in Vranken' und 16, 2: 'zieret iuch, daz iuch die Beier danken', wozu er des Reims halber noch die volksmässige Formel fügt 'die Swâbe und die Vranken'[2]), und giebt uns Gewissheit durch den Auftrag an den Boten, den er in die Heimath sendet: 'dû sage ze Landeshuote' (14, 1), durch den schmerzlichen Rückblick bei der Uebersiedelung nach Oesterreich: 'des hân ich ze Beiern lâzen allez' (75, 1), durch die fröhlichen Worte, mit denen er seine Rückkehr vom Feldzuge als eine 'ringiu vart die wir gein Beiern tuon' (103, 15) bezeichnet, und durch den warmen Gruss: 'sô wol dir, Beierlant!' in demselben Liede V. 22. Die Erwähnung von Landshut umschreibt zugleich näher die Gegend, in die wir sein Gut Reuenthal versetzen müssen.

---

[1]) Auch Grimme, Germania 33, 444 kommt bei Untersuchung der Titulaturen in C zu dem Resultat, dass N. adlig gewesen sei.

[2]) Vgl. Liliencron, Volkslied um 1530. S. 187.

Aber hier stossen wir auf eine Schwierigkeit. Es hat sich nämlich bisher kein Ortsname in der Nachbarschaft von Landshut ermitteln lassen, der nach seiner heutigen oder früheren Form sicher mit Neidharts Reuenthal identificirt werden könnte[1]). Dieser Umstand hat Keinz angeregt, in andern bairischen Landschaften nach der Heimath Neidharts zu suchen (a. a. O. 38—42). Er hat aber nirgend einen Ort Reuenthal entdecken können, der sich für Neidhart in Anspruch nehmen liesse. Dagegen dient ihm ein Friderîch in der gazzen, der von Neidhart 42, 8 neben andern Bauerburschen aufgeführt wird, als Wegweiser. Ein Mann gleichen Namens findet sich in einer Urkunde des Klosters Reichenbach (Monum. Boica XXVII, S. 58) ungefähr um das Jahr 1249, und da er daselbst zusammen mit andern Geschlechtern, die sämmtlich aus dem bairischen Nordgau einige Stunden nördlich vom oberpfälzischen Sulzbach stammen, genannt wird, so soll dieser Friderich und zugleich auch Neidhart in jenem nördlichsten Theile Baierns, an der Grenze von Franken, zu Hause gewesen sein. Eine Bestätigung seiner Ansicht sieht Keinz in der Lage eines Ortes Hohenfels, das in einem unechten Liede (H. XXXIX, 3) vorkommt und in gleicher Gegend (aber auch in anderer!) getroffen wird ('wie es scheint, jetzt nur eine bewaldete Höhe', Keinz, Sitzungsber. 1888. II, 309). Wenn Neidhart 4, 29 sage: 'er spricht, daz ich diu schoenste sî von Beiern unz in Vranken' (also auf der Grenze), so läge darin eine Schalkhaftigkeit, die dem Dichter wohl zuzutrauen sei. Ich weiss nicht, ob auf irgend

---

[1]) Neidhart erwähnt 35, 27 einen Ort Wîtenbrüel. Haupt meinte deshalb zu der Stelle, wer in Baiern ein Weitenbrühl nachwiese, der führte uns in die Gegend von Neidharts heimischem Wohnsitz. Aber auch dies hat sich weder in der Nähe von Landshut, noch sonstwo in Baiern auffinden lassen. Das von H. Holland (Gesch. der altdeutschen Dichtkunst in Bayern S. 487) aufgewiesene Weidenbühl bei Aurbach nächst Moosburg würde uns wohl Landshut nahe bringen, aber da die Form -brüel durch drei Handschriften gesichert ist, so müssen wir auf Weidenbühl als Orientirungsmittel verzichten.

Jemanden diese Schlussfolgerungen einen überzeugenden Eindruck machen werden. Sie entfernen uns von Landshut um 120—150 Km, muthen uns die unnatürlichsten Interpretationen (von 4, 29 u. 14, 1) zu und berauben uns einer festen Stütze, um uns dafür ein schwankendes Rohr in die Hand zu drücken.

Vielmehr gewinnt die Vermuthung C. Hofmanns (Sitzungsber. d. bair. Akad. d. W. 1865 II, S. 20, auf Grund der Nachforschungen Muffats) Raum, wonach das heutige Reintal, ein zur Pfarrei Holzhausen gehöriger und etwa 15 Km südöstlich von Landshut gelegener Weiler, das Reuenthal Neidharts sei. Aeltere Formen des Ortsnamens, die die Vermuthung befestigten oder erschütterten, haben nicht ermittelt werden können, und es bleibt deshalb die von Hofmann angedeutete Möglichkeit bestehen, dass die Schreibung sich in neuerer Zeit nach der Aussprache gerichtet habe. So existirt auch für das Reuenthal bei Dinkelsbühl, für das wir urkundlich die Form Riuwental (Keinz, Sitzungsb. 1887 II, 39) haben, ein zweiter Name: Reichenthal (Topog. stat. Lexicon). Nicht bloss die Lage, sondern auch das Terrain von Reintal entspräche vortrefflich den Anforderungen, die wir an die geographische Beschaffenheit von Neidharts Heimath zu stellen haben: ein sanftes Hügelland (Wolfram, Willeh. 312, 13 geubühel, Neidh. 35, 21 lîte), das im Gegensatz zur Steiermark noch als eben betrachtet werden konnte (Marke, dû versinc! dîn lant daz lît uneben. Neidh. 102, 32 f.). Im Übrigen wäre es nicht wunderbar, wenn alle Nachforschungen nach dem Heimathsorte Neidharts ebenso unbestimmt blieben, wie die nach dem Vogelweidhofe Walthers (Wilmanns, Leben W.s S. 48), zumal nach Neidh. 14, 39. 21, 30. 27, 38. 28, 32, besonders aber 62, 30 f. Riuwental nur der Name des neidhartischen Hofes, nicht der des benachbarten Dorfes gewesen zu sein scheint. Ein solcher Hof kann in den Stürmen der Zeit hinweggefegt worden sein, ohne eine andere Spur als die in den Liedern zu hinterlassen.

Wann hat Neidhart gelebt?

Wir haben dafür zunächst zwei Anhaltspunkte. Wolfram

erwähnt ihn im Willeh. 312, 12 noch als lebend, Wernher d. G. im Meier Helmbr. 217 schon als todt. Die Stelle im Willeh. ist, wie sich aus 417, 22 f. u. 393, 30 f. ergiebt, spätestens zwischen dem 25/4 1217, dem Todestage des Landgrafen Herman von Thüringen [1]), und dem 22/11 1220, dem Krönungstage Kaiser Friedrichs II, geschrieben. Sie nimmt auf ihn Bezug wie auf Jemanden, dessen Dichtungen bis ins Einzelne hinein (er begundez sînen vriunden klagn) Jedermann bekannt seien. Nun mag die Verbreitung von Neidharts Liedern noch so rasch erfolgt sein, — zehn Jahre müssen mindestens seit dem Beginne seiner dichterischen Thätigkeit verflossen gewesen sein, ehe Wolfram jene Anspielung machen konnte. [2]) Denn die Lieder, auf die dieser zielt, rühren aus einer Zeit, in der Neidhart bereits den Verdruss über die Bauern seinen Freunden am Hofe zu klagen begann. Andererseits erkennen wir aus mehreren seiner Reien, dass frühzeitig die poetische Ader zu fröhlichem Schaffen ihn trieb. Er nennt sich nämlich in ihnen Knappe (Knabe) (3, 5 u. 9. 4, 25. 6, 26), nach dem die jungen Mädchen wie die alten Weiber glühendes Liebesverlangen tragen. Danach wird er als Knappe — was ja vorkam — kaum grau geworden sein. Diese Voraussetzung bestätigen andere Lieder, in denen er schon als Ritter auftritt (17, 26. 20, 32. 22, 22. 23, 36. 24, 27. 27, 13) und die doch einen durchaus jugendlichen Geist athmen. Er wird also wohl zu der üblichen Zeit, d. h. um das 20. Lebensjahr [3]),

---

[1]) Vgl. Lachmann zu Walther 17, 11. Doch irrt L. in der Ansetzung des Todesjahres (1215) des Landgrafen. Das obige berichtigte Datum giebt Knochenhauer, Geschichte Thüringens z. Z. des ersten Landgrafenhauses S. 288. Noch 29. 6. 1216 stellt der Landgraf eine Urkunde aus.

[2]) Vgl. Zarncke im literar. Centralblatt 1889, S. 478.

[3]) Vgl. Wackernagel, Kl. Schriften I, 268, Raumer, Gesch. d. Hohenstaufen VI, 595, Georg Kaufmann i. Philologus XXXI, 509. Wenn dagegen Frh. Roth v. Schreckenstein, Ritterwürde u. Ritterstand, Freiburg 1886. S. 204 u. 313, die Schwertleite noch im 13. Jahrhundert mit dem Eintritt der Pubertät zusammenbringt, so ist er den Beweis dafür schuldig geblieben. Grade Neidhart ist ein Beispiel für die Richtigkeit der bisherigen Anschauung.

die Ritterwürde erlangt und seine ersten Lieder im Alter von 18—20 Jahren gesungen haben. Sind diese Erwägungen zutreffend, dann erhalten wir für Neidharts erstes Auftreten ungefähr das Jahr 1200, für seine Geburt etwa die Jahre 1180—82. In diese Zeit hat auch Keinz (Neidhart v. R., Leipz. 1889, S. 3) seine Geburt verlegt, ohne seine Datirung näher zu motiviren, desgleichen Schmolke (Leben u. Dichten Neidharts v. Reuenthal, Potsd. 1875, Progr. S. 14) anscheinend aus ästhetischen Beweggründen [1]). Eine weitere Stütze erhält diese Datirung ausser an zahlreichen biographischen und ästhetischen Momenten, die weiterhin zur Besprechung gelangen werden, an dem Liede 32, 6, das mit grosser Sicherheit dem Jahre 1236 zugeschrieben werden kann. Dort sagt Neidhart v. 24 ff.:

Stüende ez in der werlde alsam vor drîzec jâren,
der mich danne trûriclîchen sæhe gebâren,
der solde mich zehant behiuten unde behâren.

Man könnte die 'drîzec jâr' hier für formelhaft erklären, als gleichbedeutend mit einem längeren Zeitraum, wie nicht selten bei den Minnesängern und auch bei Neidhart 67, 14. 78, 1 [2]). Aber man beachte, dass es sich bei diesen Stellen um den Minnedienst handelt, wo eine starke Uebertreibung am Platze war, und dass Neidhart selber das Ungefähre seiner Zeitangabe dort durch ein beigefügtes 'wol' andeutet. 32, 24 ff. dagegen will der Dichter einen bestimmten Zeitabschnitt in Erinnerung bringen, in welchem ihm die Lage der Welt

---

[1]) Ich habe jedenfalls andere für seine Vermuthung, dass N. 1229/30 'wenigstens Ende der 40er war' nicht auffinden können. — Liliencron Zs. 6, 111 A. setzt die Zeit seines Dichters 'ungefähr 1210—1240; denn wenigstens so früh muss man ihn hinaufrücken'. Tischer über Nîthart v. R. Leipz. 1872. S. 8 legt N.'s Leben 'zwischen das Ende des XII. u. die Mitte des XIII. Jahrhunderts'. Bartsch Liederd.[2] S. XLIII, Koberstein L. G.[6] I, 243, Wackernagel in MSH IV, 436 ff. und in der L. G. S. 247 enthalten sich einer genaueren Fixirung der Geburt N.s und des Beginns seiner dichterischen Thätigkeit. Scherer L. G. S. 781 setzt letztere 'um 1215', entschieden zu spät.

[2]) 13, 14 kommt nicht in Betracht, weil N. nicht von sich selbst spricht.

noch volle Freude am Leben gestattete. Er spricht hier wie ein alter Mann, der seines Jugendglückes gedenkt und in dessen Munde '30 Jahre' eher mehr denn weniger als drei Jahrzehnte umfassen.

Wenn wir als Ausgangspunkt von Neidharts Leben etwa das Jahr 1180 gewannen, so gewinnen wir als Endpunkt aus Meier Helmbrecht zunächst die Zeit vor 1250. Denn der Meier Helmbrecht ist, wie man aus V. 411 schliessen will, vor 1250 verfasst.[1]) Obwohl mit Keinz (Meier H.[2] S. 2) anzuerkennen ist, dass der Vers nicht grade zu einer solchen genauen Feststellung zwingt, so lässt er doch kaum eine Hinausschiebung um mehr als zwei Jahre nach vorwärts zu. Der Terminus ad quem lässt sich aber noch enger eingrenzen. Neidhart verbrachte die letzten Jahre seines Lebens in Oesterreich bei Herzog Friedrich dem Streitbaren. Wiederholt flicht er den Namen des Herzogs in seine Lieder ein, und wiederholt wendet er sich an ihn mit Bitt- und Dankstrophen. Das geschieht zum Theil in Liedern, die wir als seine spätesten aus innern und äussern Gründen bezeichnen müssen. Ueberall wird der Herzog als lebend vorausgesetzt. Sollte es nun denkbar sein, dass Neidhart den Tod des Herzogs überlebt und mit keinem Worte dieses für ihn und ganz Oesterreich so bedeutsamen Ereignisses gedacht hätte? Man erinnere sich doch, wie andere Dichter, die dem Herzog nahe gestanden, der Tannhäuser, Lichtenstein, Bruder Wernher seinen Tod beklagten. Bruder Wernher noch nach 20 Jahren. Oder sollten die Lieder, in denen Neidhart es that, verloren gegangen sein? Zu einer solchen Annahme wird man sich schwerlich verstehen, denn Nachrufe auf hohe Personen und gar auf so hervorragende wie Friedrich hatten die beste Aussicht auf Erhaltung. Vielmehr erscheint es als das Natürlichste und Naheliegendste, dass Neidharts Leben oder zum mindesten sein Dichten vor dem 15. Juni 1246, dem Todestage des Herzogs, geendet hat; jedoch ist es, wie wir

---

[1]) Zum Term. post qu. (1246) vgl. E. Schröder, Anz. f. d. A. 10, 58.

uns später überzeugen werden, nicht viel vorher gewesen. Hat sein Leben seine poetische Schöpferkraft überdauert, so nur um wenige Jahre. Denn im Meier Helmbrecht wird, wie erwähnt, von ihm als einem Verstorbenen gesprochen. Wir haben damit die ungefähren Grenzen, in denen sich das Leben des Dichters bewegte, umsteckt. Man kann sie weder nach dem Ende noch nach dem Anfange zu verrücken, ohne in grosse Schwierigkeiten zu geraten, während sich bei Festhaltung dieses Rahmens alles leicht einordnen lässt. —

Ueber Neidharts Jugend lassen sich nur Vermuthungen hegen. Er wird im Alter von 14—18 Jahren an den Hof seines Lehnsherrn, des Herzogs Ludwig von Baiern (1180—1231), nach Landshut gekommen sein und dort höfische Zucht gelernt haben, auf die er sich mehrmals halb ernst, halb scherzhaft beruft (61, 2. 70, 25. 86, 23). Am Hofe wurde er sicherlich auch durch Lesen (102, 36) und Hören in die Dichtkunst und in die Lehren des Minnedienstes eingeführt. Morungen war sein Lieblingsdichter (S. unten Kap. 8), und diese Wahl verräth seinen guten Geschmack; dann fand er an Reinmar und Hausen [1]) Gefallen; von epischen Dichtungen trat ihm natürlich Veldekes Eneide nahe, deren berühmter Abschnitt über die Minne in dem Reien 9, 13 nachhallt; aber auch die reizvollen Erzählungen der Spielmannspoesie belebten seine Phantasie, und den Magnetberg aus dem Herzog Ernst versetzte er geschickt in eine Minnestrophe von 99, 1. Den Meistern des hohen Minnesanges hätte er, wenn er gewollt hätte, es gleich thun können. Aber dahin neigte sein Naturell nicht. Unter Bauern aufgewachsen, mit ihnen glücklich und froh, war ihm Tanz, Scherz und Liebeshandel mit den frischen Mägden des Dorfes lieber, als die wolkenferne Gunst einer spröden, vornehmen Burgfrau; und lieber wollte er als echter Dichter, das was er wirklich liebte und lebte, in seinem abgelegenen Dorfe, der Welt unbekannt, unter dem Jubel der Bauern sich vom Herzen singen, als

[1]) Ueber Reinmar u. Hausen s. ebenf. Kap. 8. Ueber Veldeke Kap. 3 (Altenlieder) u. Kap. 5.

mit halb wahren, halb eingebildeten Leiden und Freuden spielen, um den Beifall der grossen Welt zu erringen. Dass er trotzdem in Deutschland weithin bekannt wurde, war nicht die Folge seines Strebens, sondern seiner That.

Vom Hofe in die ländliche Stille zurückgekehrt, übte der junge Knappe seine Sangeskunst, indem er den ererbten, altheimischen Schatz von Liedern, nach denen man im Winter und Sommer, besonders aber in den herrlichen Maitagen tanzte, durch neue vermehrte. Die Reime zierlicher und künstlicher verflechtend, die alten, eintönigen und abgeleierten Melodien durch gefällige neue ersetzend, die überkommenen Motive lebendiger und anziehender gestaltend, indem er sie an das Erlebte anpasste, die jungen Dirnen und Burschen unter leicht erkennbarer Hülle in die Handlung verwebend, verstand er es, seinen Liedern einen unwiderstehlichen Zauber auf die Dorfgenossen zu verleihen. Wenn die Mädchen ihn unter der Linde hören (21, 2), da giebt es für sie keinen Halt; alle Warnungen — denn er ist ein gefährlicher Sänger — schlagen sie in den Wind und stürmen hinaus, um mit ihm zu singen und den Reien zu springen. Können doch kaum die Alten bei seinem lockenden Sang ihre Sinne bemeistern! (muoter, ir hüetet iuwer sinne! 3, 8. wer hât iuch beroubet der sinne gar? 20, 22). Jung und Alt quält ihn um neue Lieder und Tänze (7, 10. 21, 26. 26, 15). Die Mädchen versprechen ihm Weizen, fette Hühner[1] (40, 1), Aepfelwein (42, 1), wenn er sie seine Weisen lehre. Wer sie gelernt hat, wird Gegenstand des Neides der Anderen. 'Wer hat dich so gute Sprünge gelehrt?' fragt 23, 24 ein Mädchen ihre Freundin. Hat der lustige, ritterliche Sänger lange geschwiegen, dann zürnen ihm die 'Kinder' (13, 33). Mit berechtigtem Stolze darf er deshalb von Aegypten aus rufen: Ich werde ein neues Lied dichten, 'dar nâch sî die vinger kiuwen' (13, 35).

[1]) Ich verstehe 40, 1 als ein ἀπὸ κοινοῦ. Vielleicht sind es aber auch Zurufe, die von zwei Mädchen ausgehen, von denen das eine ihm ein Huhn, das andere ihm Weizen verspricht.

Aber seine Beliebtheit beruhte nicht allein auf seiner Kunst. Trotz seines höheren Standes stellte er sich, wenigstens in der Jugend und im beginnenden Mannesalter, den Bauern ganz gleich. Er spendet nicht als Zeichen vornehmer Herablassung die Lieder zum Tanze, sondern er springt mit den Reien und schleift mit den Wintertanz (Sî reien oder tanzen, sî tuon vil manegen wîten schrit, ich allez mit 12, 33 ff.). Er arrangirt Schlittenfahrten (38, 9) und Tanzkränzchen, er bittet Engelmar und Megenwart ihre weiten Stuben für den Tanz herzugeben (35, 20. 38, 22), trägt den Burschen und Mädchen auf, ihre Bekannten herbeizuholen, die Stuben auszuräumen (37, 2. 38, 26. 40, 13) u. s. w. Er nimmt auch an den Spielen der Dorfjugend theil, im Sommer am Ballspiel (19, 25. 25, 8. 29, 23), im Winter am 'bickelspil' (36, 26. 49, 18), er bringt den Mädchen von seinen Fahrten Geschenke mit (21, 16), er trägt mit ihnen das Heu ein (48, 32) und nennt die Bauern seine Freunde (11, 17, 30. 12, 5, 21. 13, 31. 24, 11. 38, 19 [1]). Freilich half seine ärmliche Lage seiner Tugend nach. Reuenthal war ein kleiner Hof, zu dem ein Anger (61, 8. 62, 30), Garten (43, 4, 23) und wohl etwas Ackerland gehörte. Der Acker war aber nicht gross genug, um nicht Neidhart zu nöthigen, wie er 39, 33 klagt, ab und zu Korn zu kaufen [2]). Das Brot war also dem Dichter schmal zugemessen. So lange er jung war, setzte er sich darüber hinweg. 'Swie Riuwental mîn eigen sî, ich bin doch disen sumer aller mîner sorgen frî (5, 32 f.)' singt er in einem Jugendlied. Die Gaben der Bauern mögen

---

[1]) Es sind bloss solche Stellen berücksichtigt, in denen vriunt sich offenbar auf die Bauern bezieht.

[2]) Dass korn koufen a. a. O. sprichwörtlich stehe 'für die Sorgen eines Gutsherrn', kann ich Rich. Meyer, Reihenfolge der Lieder N.s v. R. Berl. 1883 S. 73 weder für die Neidhartische Stelle noch für die von ihm angerufene a. d. Iwein 2829 zugeben. Die Worte sind an beiden Stellen ganz eigentlich zu nehmen. An der N.'schen schützt schon der Zusatz salz davor, die Worte in dem angeblichen sprichwörtlichen Sinne zu verstehen.

ausserdem ihm die Dürftigkeit weniger fühlbar gemacht haben, wenn ich auch nicht so weit gehe, wie Wilmanns Zs. 29, 70 unter Zustimmung von R. Meyer Zs. 31, 65 zu behaupten, er habe zeitweise oder wesentlich von der Unterstützung der Bauern gelebt. Aber als er älter wurde und einen eigenen Hausstand begründete, da langte es nicht hin und her, und seine Flüche waren nicht 'schmal', wenn er ohne Vorrath in Reuenthal sass (39, 30). Sich und die Seinen nennt er 43, 12 arme Leute und mit bitterm Scherz spricht er von leeren Kellern und Böden (43, 9 ff.) und von den magern Mäulern (49, 8 f.). Darum glauben auch die Bauernmädchen, ihn durch Versprechen von Brot, Fleisch, Wein zum Singen bewegen zu können; was doch bei gutem Auskommen kaum verständlich wäre. Ja der Umstand, dass der Dichter selbst von solchen Gaben im Liede erzählt, scheint dafür zu sprechen, dass er Andere zur Nachahmung auffordern wollte.

Nun hat aber gegen die Verwerthung der gen. Stellen in dem angedeuteten Sinne Keinz (Sitzungsber. 1888 II. S. 320 ff.) Verwahrung eingelegt, indem er auszuführen sucht, dass, wenn auch des Dichters Besitzthum kein bedeutendes gewesen sei, es ihm doch die Mittel zu einem bequemen, sorgenfreien Leben vollkommen gewährt habe. Was zunächst die Stellen 43, 8 ff. (Kumt sî mir ze Riuwental, sî mac grôzen mangel wol dâ schouwen. von dem ebenhûse unz an die rîhen dâ stêt iz leider allez blôz. jâ mach ichs wol armer liute hûsgenôz) und 49, 8 (Kumt sî mit ze Riuwental, sî vindet dürre miule) anbetrifft, so stünden 'beide Aeusserungen in Verbindung mit der Erwähnung einer etwaigen Heirath, die er (Neidhart) aber nicht wolle'. Danach scheint Keinz zu meinen, Neidhart hätte eine angebliche Noth in Reuenthal deshalb so drastisch geschildert, um die (von seinen Eltern ausgesuchten?) Bräute von der Heirath abzuschrecken. Aber diese Interpretation ist so gesucht, dass man sie unmöglich gut heissen kann. Zudem ist fraglich, ob nicht, wenn 42, 34 ein selbständiges Lied ist, die 43, 8 unmittelbar voraufgehenden Verse 'stüende ez noch an mîner wal, sô næm

ich die schœnen zeiner vrouwen' Neidhart als Ehemann kennzeichnen (Vgl. Schmolke S. 22).

Eine dritte Stelle 40, 1 (sinc, ein guldîn huon, ich gibe dir weize), die Wilmanns (a. a. O.) mit Recht für die Bedürftigkeit des Dichters heranzieht, hat Keinz völlig missverstanden. (Sie soll ein Citat sein u. s. w.) Aber er hat ein direktes 'wichtiges' Beweismittel für seine Anschauung. Es ist dies die Brandstrophe 52, 12, die hier in ihrem vollen Wortlaut stehen mag:

Mich hât ein ungetriuwer tougenlîchen an gezündet,
hât mir vil verbrant des mîniu kindel solten leben.
diu leit sîn unserm trehtîn und den vriunden mîn gekündet.
ich hân nû dem rîchen noch dem armen niht ze geben.
mir ist nôt,
gebent mir die vriunt mit guotem willen brandes stiuwer.
gewinne ich eigen brôt,
ich gesanc nie gerner danne ouch hiuwer.
jâ fürhte ich daz ich ê vil ofte werde schamerôt.

Zu der Strophe bemerkt Keinz (S. 322 f.), Neidhart hebe hervor, dass er in Folge des Brandes dem Reichen und dem Armen jetzt nichts zu bieten habe, also wohl, dass er nun weder Freunde einladen, noch Arme unterstützen könne. 'Es hat ihm also zuvor nicht an Besitzthum gefehlt. . . . . Wenn ihm die Freunde in der vorübergehenden Noth beistehen, dann gewinnt er wieder 'eigen brôt', d. h. dann ist er wieder selbständig und auf Niemandes Hülfe mehr angewiesen. Und selbst da fürchtet er, dass er, wenn dieser Zustand, d. h. die Bauzeit, zu lange dauern würde, schamerôt werden würde, offenbar, weil er nicht gewöhnt ist, von der Mildthätigkeit seiner Umgebung zu leben.' So schlimm stand es allerdings nicht, dass der Dichter auf die Mildthätigkeit der Bauern angewiesen war, dass er, wie es nach dem Brande ohne die Unterstützung seiner Freunde hätte kommen können, gewissermassen als Ortsarmer erhalten werden musste. Die Furcht vor einer solchen, auch nur zeitweiligen Existenz, war wohl geeignet, ihm die Schamröthe ins Gesicht zu treiben. Aber so gut war es anderer-

seits auch nicht um ihn bestellt, dass ihm nicht jede Gabe, die seine Küche und seinen Keller bereicherte und verfeinerte, sehr willkommen gewesen wäre. Und wenn Keinz die Worte 'ich hân nû dem rîchen noch dem armen niht ze geben', so deutet, er könne jetzt weder Freunde einladen, noch Arme unterstützen, so zwingt er in die Worte einen Sinn hinein, den sie nicht haben. 'Rîch und arm' ist nichts als die bekannte Umschreibung für 'Jedermann', wie sie Neidhart 9, 22 noch gebraucht und wie sie seit althochdeutscher Zeit an zahlreichen Stellen vorkommt. Im übrigen wird der Vers eine dichterische Wendung sein, mit der Neidhart seine Freunde ermuntern will, sich an seinem guten Herzen ein Beispiel zu nehmen. Es liegt deshalb kein Grund vor, die bisherige Vorstellung von den dürftigen Verhältnissen, in denen Neidhart in Baiern (in Oesterreich scheint es etwas besser gewesen zu sein) lebte, aufzugeben. Im Gegentheil behalten bei dieser Annahme alle berührten Stellen ihren natürlichen Sinn, es erklärt sich aus ihr am besten des Dichters Stellung zu den Bauern und noch manches andere.

So meine ich, dass einzelne Feldzüge, die Neidhart mitmachte, ohne durch Lehnspflicht dazu gezwungen zu sein, ihm die Möglichkeit bieten sollten, eine Zeit lang auf anderer Leute Kosten zu leben und noch etwas Beute heimzubringen. Er hat an drei Feldzügen sich betheiligt: über den Rhein, nach der Steiermark und nach dem Orient. Ziel und Zeit des ersten beruhen auf sehr unsicheren Unterlagen. Neidhart lässt 21, 16 ein Mädchen erzählen, er habe ihr rothe Schuhe über Rîn gebracht. Haupt bemerkt dazu S. 119: 'Bei welcher Gelegenheit Neidhart über den Rhein gekommen war, lässt sich ebenso wenig vermuthen, als wie Walther von der Vogelweide an die Seine gelangte'. Diese Voraussetzung war doch zu ungünstig. Denn es giebt ein Ereigniss unter der Regierung des Herzogs Ludwig, das sehr leicht für Neidhart Veranlassung sein konnte, in linksrheinische Gebiete überzutreten. Es ist der Zug, den der Herzog im Jahre 1214 mit dem Kaiser gegen den Herzog von Brabant nach den

Niederlanden unternahm (Riezler, Geschichte Baierns II, 44). Dass Neidhart als Lehnsmann des Herzogs dabei Heeresfolge leistete, hindert uns nichts anzunehmen. Herzog Ludwig kam auch sonst wohl über den Rhein, seitdem er im October 1214 mit der Rheinpfalz belehnt war. Aber da wir von einem Feldzuge nichts mehr hören und Neidhart dem Herzoge nicht nahe genug stand (s. unten S. 74 f.), um ihn in seiner Umgebung bei Reisen sich zu denken, so können wir den Zug vom Jahre 1214 als denjenigen festhalten, bei dem Neidhart Gelegenheit hatte, über den Rhein zu kommen.

Der zweite Feldzug, den Neidhart unternahm, kann entweder der Kreuzzug von 1217 oder der Zug nach der Steiermark (102, 32 ff.) im Gefolge des Erzbischofs Eberhard II. von Salzburg (1200—1246) gewesen sein. Denn über die Zeit, in die der letztere fiel, wissen wir nichts Näheres. Die Vermuthung Wackernagels (MSH IV, 438), es sei im Jahre 1234 gewesen, hat sich aus äussern und innern Gründen als ganz unhaltbar erwiesen.[1] Dagegen halte ich mit Wackernagel, Haupt und allen andern Neidhartforschern gegen Schmolke S. 31 daran fest, dass die Lieder 102, 32 und 103, 15 von Neidhart sind, und darum der Ritt nach der Steiermark in das Leben des Dichters eingereiht werden darf. Schmolke wendet in spöttischem Tone gegen Haupt ein, seine Erklärung des Liedes (richtiger Tones) leide an dem einen Uebelstande, dass sie gar nicht auf Neidhart passe, sonst stimme Alles! Merkwürdig, dass Haupt Neidhart und den Text des Tones so schlecht gekannt hat. Ich finde umgekehrt: die Lieder passen nur auf Neidhart und deshalb müssen sie von ihm sein. Wer spricht denn? Ein Baier, ein Ritter, ein Dichter, ein Zeitgenosse Eberhards von Salzburg,

---

[1]) Vgl. Haupt S. 243 u. Schmolke S. 31, Anm. — Warum R. Meyer, Reihenfolge S. 17 u. 146, den Irrthum Wackernagels noch steigernd, die Lieder 102, 32 u. 103, 15 in die allerspäteste österreichische Zeit gesetzt hat, ist mir unerfindlich. Dass sie in die bairische gehören, geht aus 103, 16, 22 so unzweideutig hervor, dass Haupt die Widerlegung Wackernagels mit einem einfachen 'offenbar' abmachen konnte.

ein Mann, der mit einer Bäuerin (Matze) intim oder verheirathet ist. Wer soll das anders sein, als Neidhart? Etwa der Tannhäuser? Soll der Tannhäuser Sehnsucht nach Baiern geäussert haben? Hatte er in Baiern Haus und Weib zurückgelassen? Bekanntlich nicht. Bis zum Jahre 1246, dem Todesjahre Herzog Friedrichs, lebte er in Oesterreich, von dem freigebigen Fürsten reich dotirt, in grösster Behaglichkeit, und es wäre bis dahin eher alles andere seinem Munde entschlüpft, als sehnsüchtiges Verlangen nach Baiern. Und war der Tannhäuser im Stande je solche Lieder zu dichten? Ist in ihnen nicht echtester Neidhartstil? — Oder sollte es Friedrich der Knecht sein? Wir wissen herzlich wenig von ihm, kaum dass er ein Baier war. Aber selbst dies zugegeben — kann man seine halbhöfische, verschwommene, flachwitzelnde Art mit der ruhigen, gegenständlichen Klarheit und dem liebenswürdigen Humor der Lieder 102, 32 und 103, 15 irgendwie zusammenbringen? [1]) — Wenn Schmolke fragt (eine andere Begründung seines Einwandes giebt er nicht): 'Wie kam Neidhart dazu, mit ihm (dem Erzbischof) zu ziehen?' so sind auf diese Frage sehr viele Antworten möglich. Ein Motiv habe ich oben schon angedeutet, es können aber auch mannigfach andere gewesen sein. Das Erzbisthum Salzburg reichte so nahe an die Heimath Neidharts heran, dass er auch ohne Lehnsverpflichtung direct oder indirect (z. B. im Dienste eines dem Erzbischofe verpflichteten oder befreundeten bairischen Grossen) vorübergehend in das Gefolge des Erzbischofs kommen konnte. Hat er doch auch das Kreuz ohne ersichtliche Verpflichtung genommen; und dass es aus Begeisterung oder Bussfertigkeit geschah, wird wohl nicht behauptet werden. Den Zug nach der Steiermark halte ich in

---

[1]) Die Lieder konnten sich sehr leicht unter andere Namen verirren. Denn sie stehen, da sie weder zu den Sommer- noch zu den Winterliedern gehören, ihrem Charakter nach ganz isolirt unter den Neidhartischen. Wenn sie trotzdem von zwei von einander unabhängigen Handschriften (C c) N. zugeschrieben werden, so ist dies ein so starker äusserer Beweis für ihre Echtheit, wie nur möglich.

Rücksicht auf 102, 35, 37 und 103, 18 für einen kriegerischen, oder doch für einen mit grossem Gefolge zur Beilegung eines ernsten Streites unternommenen. Haupt deutet freilich 103, 18, 'nû sî ein stætiu suon' als 'Herr Bischof Eberhard, nun wollen wir gute Freunde sein', aber mir scheint der Vers sich nicht auf das persönliche Verhältniss der beiden Männer zu beziehen, sondern den Wunsch nach einer langen Dauer der gestifteten Versöhnung oder des geschlossenen Friedens auszusprechen. Welche Fahrt des Erzbischofs es gewesen ist, bei der Neidhart ihm folgte, lässt sich nicht bestimmen. Nach Meillers Regesten des Erzbisthums Salzburg war der Erzbischof in den für Neidhart in Betracht kommenden Jahren 1200—1230 wiederholt in oder an den Grenzen der Steiermark. Er beurkundet in Leibnitz 1202 eine Schenkung (No. 27, S. 175), entscheidet ebenda 1205 10. XI. über ein zweifelhaftes Patronat (No. 79, S. 187), vermittelt eine Streitigkeit in Grätz 1213 4. XI. (No. 153, S. 205), desgleichen in Leibnitz 1219 9. I. (No. 210, S. 218), bestätigt ebenda 1221 15. I. ein Anrecht (No. 252, S. 227), erwirbt in Mauterndorf (steirisch?) 1221 12. IX. ein Gut (No. 256, S. 228), bestätigt in Grätz? oder Friesach? 1221 Dezember eine Urkunde (No. 260, S. 228), ordnet in Lavant 1223 die Ueberführung der Gebeine des Vitus und Modestus nach Salzburg an (No. 272, S. 232), beurkundet in Hartberg (nordöstlich von Graz) 1225 19. I. praesente dilecto nostro amico L. illustri duce Austriae et Stiriae multisque aliis, dass die Gebrüder Liutold und Ulrich von Wildon in seine Hände die feierliche Zusage geleistet hätten, das Bisthum Seckau in seinen Besitzungen zu Wides, woselbst sie pernoctationes quandocunque contra voluntatem venerabilis fratris nostri Karoli Seccovensis episcopi receperant, auf solche Weise nicht mehr zu beeinträchtigen (No. 287, S. 235, vgl. auch Kummer, das Ministerialengeschlecht von Wildonie, S. 41), vermittelt einen Streit in Pöls 1227 26. II. (No. 300, S. 237) und entscheidet in Graetz 1227 17. XI. zusammen mit dem Herzoge Leopold von Oesterreich als erwählter Schiedsrichter eine

Streitigkeit zwischen dem Herzog Bernhard von Kärnthen und Bischof Ekbert von Bamberg. Unter den Zeugen wird auch genannt Rüdeger von Chiemsee (No. 311, S. 240). Man erkennt aus dieser Liste, dass unter allen Angelegenheiten, die den Erzbischof nach Steiermark führten, die Zurückführung der Wildonier in ihre Schranken die ernsteste war und dass Eberhard Grund genug hatte, zu diesem Zweck mit starker Waffengewalt zu erscheinen. Es wird denn auch ausdrücklich hervorgehoben, dass die Wildonier in Gegenwart des Herzogs Leopold und vieler anderer ihr Gelöbniss abgelegt hätten. Wie 1227 in Graetz im Gefolge Eberhards bairische Grosse (Rüdeger v. Chiemsee) erscheinen, so kann es erst recht 1225 der Fall gewesen sein und unter deren Leuten Neidhart sich befunden haben. Mehr als diese ungewisse Möglichkeit lässt sich aus dem vorhandenen Materiale nicht gewinnen.

Dass Neidhart als Kreuzritter in den Orient gezogen sei, dafür besitzen wir in zweien seiner Lieder (11, 8 und 13, 8) vollwichtige Zeugnisse. Dass der Zug, an welchem er sich beteiligt, kein anderer als der des Königs Andreas II. von Ungarn und Leopolds VI. von Oesterreich im Jahre 1217 gewesen sei, erachte ich durch die Erörterungen von Wackernagel (MSH IV, 437), Haupt (S. 108) und Schmolke (S. 11) für festgestellt. Auch ist von keiner Seite gegen diese Ansicht Widerspruch erhoben worden. Das Bedenken, das Wackernagel die Worte 'wir solden sîn ze Oesterrîche' (12, 38 f.) einflössten, ist durch die glückliche Interpretation Haupts zu einer Bekräftigung der Beziehung des Neidhartschen Kreuzzuges auf den von 1217 umgewandelt worden. Eine andere hübsche Unterstützung der Wackernagelschen Kombination bietet der Gedanke von Wilmanns (Zs. 29, 75), die Verse 13, 1 f. 'er dunket mich ein narre, swer disen ougest hie bestât' als Antwort auf die Verkündigung des päpstlichen Legaten (am 13. April) aufzufassen, nach welcher allen denen, die bis zur nächsten Meerfahrt (im Herbste) beim Heere bleiben würden, Ablass für sich, ihre Eltern, Geschwister, Frauen,

Kinder gewährt sein sollte (Wilken, Geschichte der Kreuzzüge VI, 247). Am 1. Mai 1219 lichtete Herzog Leopold mit der Mehrzahl der Deutschen die Anker, und der Dichter, froh dem heissen, sumpfigen Nildelta und den wälschen Genossen, die auf seinen Gesang nicht achteten (11, 20) und den Deutschen wehe thaten (12, 10), den Rücken kehren zu können, schickt frohe Botschaft nach der Heimath: 'dû sage ze Landeshuote, wir leben alle in hôhem muote, niht unvruote' (14, 1 ff.). Das Heimweh, das das Lied aus der Steiermark athmet, tritt uns hier verstärkt entgegen: 'Nindert wære ein man baz dan dâ heime in sîner pharre' 13, 7 (vgl. 11, 32. 12, 17, 24).

Neidhart sagt 93, 15: 'Von hinne unz an den Rîn, von der Elbe unz an den Phât, diu lant diu sint mir elliu kunt'. Wenn diese Angaben nicht dichterische Phrasen sind, was ich nicht glaube, so erfahren wir daraus, dass Neidhart auch an die Elbe gekommen ist. Am nächsten liegt es, hierbei an den Meissener oder thüringischen Hof zu denken; hat er diesen besucht, so wäre die Anspielung Wolframs auf ihn noch verständlicher.

Begleiten wir Neidhart von seinen Fahrten wieder in die Heimath zurück. Wir hatten ihn dort noch als Jüngling, als den bevorzugten und viel umworbenen Dichter verlassen. Dass sein Herz gegenüber den schönen Mägden des Dorfes nicht kalt blieb, ist so selbstverständlich, dass wir seiner besonderen Versicherungen hierüber nicht bedürften. Desgleichen werden wir nicht bezweifeln, dass ebenso oft als die bald genannten, bald namenlosen Liebchen in seinen Liedern wechseln, etwa ebenso oft auch seine Neigungen gewechselt haben werden. Und da die Reihenfolge der Lieder eine sehr unsichere ist, so wird es ein vergebliches Bemühen sein, die Reihenfolge seiner Liebschaften festzustellen und etwa Jiute, wie es Keinz (Lieder Neidharts v. R. S. 5) thut, oder Friderun, wie Liliencron Zs. 6, 105 meint, als erste Liebe des Dichters zu feiern. Selbst die Namen Jiute, Friderun, Wendelmuot u. s. w. müssen nicht nothwendig als wirkliche für die Ge-

liebten des Dichters in Anspruch genommen werden[1]). Denn es ist schwer denkbar, dass wenn z. B. Jiute der wahre Name einer Geliebten war, Neidhart die Folgen ihres Verhältnisses mit ihm so offen und rücksichtslos erwähnt hätte, wie es 21, 10 geschieht. Auch Wendelmuot hätte er aufs schwerste kompromittirt und den harten Schlägen ihres Mannes ausgesetzt, wenn der Name die junge Bauersfrau richtig bezeichnet hätte. Man darf aber überhaupt nicht an die buchstäbliche Wirklichkeit solcher Erzählungen glauben. Denn in einem kleinen Dorfe würde man bei so deutlichen Kennzeichen die Personen auch unter einem Decknamen erkannt haben. Vielmehr wird Neidhart bei allen Erlebnissen, die im Liede Fährlichkeiten nach sich ziehen konnten, es wie Goethe beim Sesenheimer Idyll und den Wahlverwandtschaften gehalten haben. Er brachte keinen Strich hinein, der nicht erlebt, aber auch keinen, so wie er erlebt worden (Eckermann, Gespräche[4] II, 127). Auch das wird er beobachtet haben, dass er bedenkliche Thatsachen erst nach einigen Jahren, wo sie der Vergangenheit angehörten und ihren Stachel verloren hatten, im Liede berührte. Als sicheren Niederschlag der mannigfachen Liebesgeschichten, die uns Neidharts Lieder melden, erhalten wir nur das Eine, dass Neidhart oft und viel, anscheinend aber nie mit besonderer Gluth geliebt hat.

Diese Erkenntniss mag uns auch bei der Beurtheilung des von Neidhart und seinen Erklärern am meisten behandelten Liebesverhältnisses, nämlich des mit Friderun, leiten. Die in den Liedern langhin nachhallenden Klagen des Dichters über das Ungemach, das er von Engelmar, seinem Nebenbuhler, erlitten, haben bis vor wenigen Jahren die Meinung erzeugt, Neidhart habe Friderun tief und wahrhaft geliebt und deshalb den Schmerz über den Verlust von Frideruns

[1]) Ausserdem ist nicht die Möglichkeit ausser Acht zu lassen, dass der Dichter ein und dieselbe Geliebte unter verschiedenen Namen auftreten liess.

Liebe und die Bevorzugung Engelmars nie verwinden können. So Liliencron Zs. 6, 105, K. Schröder, Gosches Jahrb. f. Literaturgesch. I, 81 Anm. und Richard Meyer, Reihenfolge S. 17. Meyer glaubte auch die geheimnissvolle Spiegelgeschichte, die Neidhart unaufhörlich mit dem Beginne seines Unglücks in Verbindung bringt, in diesem Sinne aufklären zu können. 'Ich meine', sagt er a. a. O., 'der Vorgang habe seine Bedeutung darin, dass er dem Dichter eine wichtige Thatsache plötzlich offenbart. Welche aber? Dass Engelmar ein Tölpel ist? Gewiss nicht, sondern dass die Art, wie die Geliebte des Dichters die Zudringlichkeit des Dritten aufnimmt, beweist, dass dieser längst zu einem glücklichen Nebenbuhler geworden ist.'[1]) Gegen diese Auffassung hat zunächst Wilmanns Zs. 29, 68 f. Widerspruch erhoben, indem er mit Recht betont, dass Neidhart nirgends, wo er von der That Engelmars rede, 'ein durch getäuschte Liebe gekränktes, in seinen Tiefen erschüttertes Gemüth verriethe'. Keinz, der Wilmanns Ansicht beipflichtet, hat sie durch den zutreffenden Hinweis gestützt, dass Neidharts ganzer Hass nur Engelmar gelte, während er für Friderun nicht das leiseste Wort des Tadels habe, sondern sie noch in den spätesten Liedern (78, 7. 96, 7) 'die liebe, die vil liebe Friderun' nenne. Man kann aber noch ein stärkeres Zeugniss gegen die Anschauung, als ob Friderun irgendwie wohlgefällig die That Engelmars aufgenommen habe, ins Feld führen. Neidhart sagt 71, 2 ff. ausdrücklich, nachdem er wiederum an die Spiegelgeschichte erinnert hat: 'beidiu laster unde schaden sî doch nie verkôs noch verkiesen niht enwil'. Dass 'verkiesen' hier in keinem andern Sinne zu verstehen sei, als verzeihen, verschmerzen, vergessen, lehrt der Zusammenhang, in welchem es weiterhin heisst: 'des was ir ze vil von iu ze lîden', lehrt die Stellung des Dichters zu Friderun, der er andernfalls eine

[1]) Meyer verlegt die Spiegelgeschichte in die Zeit nach der Heirath und nach dem Kreuzzuge. Das macht seine Erklärung doppelt unwahrscheinlich.

schwere Schmähung ins Gesicht geschleudert hätte, und lehrt endlich, worauf ich Gewicht lege, die Art und Weise, in der die unechten Zusatzstrophen, darunter verhältnissmässig alte in R und C^b von der That sprechen. So heisst es R 52, 7 (Hpt 124): 'er und der junge meier tuont ir leit. noch hât sî den vriunt, der imz die lenge niht vertreit'; ferner C^b 3 (Hpt 125): 'daz ist Friderûne ein lange werndiu swære von Engelmâre dem tœrschen tanzprüevære. daz er ir torste lâgen, daz klagtes al ir mâgen'; c 117, 17 (Hpt 171): 'daz herzenleit daz unser Friderûne von eim dörper dô beschach'; und c 10, 6 (Hpt 189): 'Hildebolt und mîn her Amelrîch Friderûn an Engelmâren rach'. Also die Spielleute, die jene Erweiterungen dichteten, hatten aus allen Neidhartischen Liedern, die sie kannten (und sie kannten wohl noch mehr, als wir), die Vorstellung gewonnen und hatten alle Stellen so verstanden, dass Friderun von Engelmar ein Leids geschehen, das sie schwer getragen und das der Sühne bedürfe. Schliesslich mag noch eine Stelle Neidharts (60, 27) herangezogen werden, in der doch wenigstens vergleichsweise auf die Haltung Frideruns Bezug genommen ist:

Wie verlôs ir spiegel Vriderûn?
Alsô vlôs mîn vrouwe ir vingerrîde.
dô sî den krumben reien ûf dem anger trat,
dô wart ez ir ab ir hant, seht, ân ir danc genomen. —

Doch wenn auch Friderun den Dichter nicht durch Untreue schwer verwundet hat, so bliebe immer noch die Annahme möglich, eine erzwungene Heirath Frideruns mit Engelmar habe ihn in dauernden Liebesgram versenkt. Aber dagegen spricht nicht bloss die obige Bemerkung Wilmanns, sondern auch die Thatsache, dass Neidhart später, wie wir erfahren werden, sich für manches schöne Mädchen noch erwärmt hat. Zu einer sentimentalen Behandlung seiner Liebesaffairen neigte er überhaupt nicht, und wenn es in den Minnestrophen anders erscheint, so ist dies ein sicheres Zeichen, dass wir es mit der Modephrase bezw. mit gedachten Liebchen zu thun haben.

Müssen wir demnach das gebrochene Herz aus der Erörterung der Friderungeschichte ausscheiden, so sind wir genöthigt, nach einem andern Grunde zu suchen, der Neidhart veranlasste, die Schuld für seines Lebens schlimme Wendung dem Bauer Engelmar aufzubürden (26, 19. 70, 37. 78, 7. 93, 5. 96, 6). Wilmanns befand sich auf dem richtigen Pfade, als er die von Neidhart beklagten Folgen auf materiellem Gebiete suchte. Er meint, Engelmars Auftreten hätte seinem ertragsreichen Spielmannsgewerbe in Reuenthal ein Ende gemacht. Die getelinge hätten im entscheidenden Momente hinter Engelmar gestanden und der Dichter wäre fortan von den Festen der Bauern ausgeschlossen gewesen. Diese Erklärung steht aber mit der Lebensstellung des Dichters, mit dem Liede 25, 14, aus dem Wilmanns seine Schlüsse zieht, und mit der weiteren Entwicklung der Dinge zu wenig im Einklange, als dass man ihr zustimmen könnte. Viel wahrscheinlicher ist mir die Erklärung, die Keinz (Sitzungsber. 1888 II, 318 f.) der Sache giebt, wobei er sich freilich mit dem von ihm behaupteten Wohlstande Neidharts in Widerspruch setzt. Friderun war danach eine reiche Bauerstochter, durch deren Heimführung Neidhart auf die Dauer seine beschränkten Verhältnisse aufgebessert haben würde[1]), die Verwandten hätten jedoch von dem Ritter nichts wissen wollen und Friderun dem Engelmar zur Frau gegeben. Da Neidhart alsdann, wie wir hinzufügen, arm heirathete, so hatte er Zeit seines Lebens doppelte Veranlassung, über die ihm entgangene gute Partie zu klagen und zugleich nicht näher den eigentlichen Grund seiner Klage aufzuhellen. Als einen direkten Hinweis auf diesen Thatbestand betrachtet Keinz die Strophe 39, 30 ff. Dort jammert Neidhart über den Kummer, den er habe, seit er ein Haus besorgen müsse, 'wê, waz het

[1]) Noetigen ritter des gezimt, daz er ze konschefte nimt ein gebûrin umbe guot. Seifr. Helbling VIII, 369. — Dass ihm Standesbedenken bei der Auswahl seiner Zukünftigen keine Pein verursachten, bezeugt 37, 25 ff., wo er seiner Mutter die schöne Künze zur Schwiegertochter wünscht.

ich im getân der mich tumben ie von êrste in disen kumber stiez? mîne schulde wâren kleine wider in. mîne vlüeche sint niht smal, swanne ich dâ ze Riuwental unberâten bin'. Das lässt sich allerdings kaum auf Jemanden besser als auf Engelmar beziehen, der ihm die reiche Bauerstochter fortnahm und damit ihn in 'diesen Kummer' stiess. Eine Bestätigung erfährt diese Deutung durch den Umstand, dass Neidhart auch in einer andern Strophe (26, 15 ff.) unmittelbar von seinen Haussorgen auf die Ungebühr Engelmars überspringt und damit deutlich den Gang seiner Gedanken verräth. — Aber was hat mit der Heirath der entrissene Spiegel zu thun? Es ist schwer, hierauf eine allseitig befriedigende Antwort zu geben. Aber vielleicht trifft doch das Folgende das Richtige.

Der Liebsten einen Gegenstand, den sie selber lieb hat oder der sie schmückt, zu rauben, ist eine weit verbreitete und weil in der menschlichen Natur begründete, wohl sehr alte Sitte. Der geraubte Gegenstand wird vom Liebhaber als Symbol betrachtet, durch das er sich die Geliebte jeder Zeit sichtbar nahe bringt. In früheren Zeiten scheint aber das Symbol mehr als diese rein psychologische Bedeutung gehabt zu haben. Als Neidhart (48, 10 ff.) etwas Aehnliches wie Engelmar thut, indem er einem Bauermädchen einen gläsernen Griffel wegnimmt, da ist diese sehr unwillig und meint:

jâne wil ich nimmer iuwern treirôs gesingen
noch nâch iu den reien niht enspringen

d. h. in einem uns geläufigen Bilde: Ich denke nicht daran, nach Eurer Pfeife zu tanzen. In dieser Aeusserung liegt etwas Ueberraschendes. Wie kommt das Mädchen zu der Vorstellung, dass, wenn Neidhart den Griffel behalte, sie gewissermassen gezwungen sei, nach seinem Willen zu thun? Wie kann Neidhart durch den Besitz des Griffels eine Art Herrschaft über das Mädchen erlangen? Ich kann mir dies nur aus einem alten Frühlingsgebrauch erklären, nach welchem derjenige Bursch, dem es (am Frühlingsfeste) gelang, etwas

dem Mädchen besonders Liebes zu erhaschen, zum mindesten für den Mai oder Sommer ein Anrecht auf sie erhielt, sie verpflichtete, ihn für diese Zeit als ihren Partner, als ihren 'Gesellen' anzuerkennen. Er wäre das ein erzwungenes 'Mailehen'. Wahrscheinlich ist es die gemilderte Form einer noch viel älteren Sitte, nämlich das Mädchen selbst zu rauben; einer Sitte, die noch in einem Winkel unseres Vaterlandes lebendig geblieben ist, in Nalbach, Kr. Saarlouis. Dort raubt sich der Bauerbursche am Nachmittage des Kirchweihfestes dasjenige Mädchen, das er am Abend und das ganze Jahr zum Tanze führen will (Mannhardt, Wald- und Feldkulte I, 455).

Nun könnte man freilich sagen, es wäre auf diese Weise dem Burschen ein leichtes gewesen, ein Mädchen auch gegen ihren Willen als 'Maifrau' zu gewinnen. Das ist jedoch irrthümlich. Ein Mädchen, das einen Liebhaber schon hatte, wurde zunächst von diesem, dann aber auch von ihren Freunden, Verwandten beschützt, und der Bursch, der es unter solchen Umständen wagte, einem Mädchen ân ir danc Etwas zu entwenden, musste es gewiss sehr bald wieder herausgeben und obendrein eine gehörige Tracht Prügel einstecken oder noch Schlimmeres an Leib und Gut gewärtigen[1]. So giebt auch Neidhart, durch den Zorn des Mädchens erschreckt, den Griffel wieder heraus, nachdem er sie noch gebeten hat, dafür zu sorgen, dass man ihm 'ein phant dar umbe iht neme' (48, 25). Ausserdem ziehe man noch in Betracht, dass der Raub vermuthlich nur dann von Wirkungen begleitet war, wenn er am Maifeste stattfand. Demnach war die Gefahr für die Mädchen, an einen ihnen unerwünschten Partner gebunden zu werden, auf einen Tag beschränkt.

Fassen wir unter diesem Gesichtspunkt die That Engelmars und das Lied 25, 14, in dem sie zum ersten Male erwähnt wird, ins Auge, so ergiebt sich folgender Zusammen-

[1]) Hildebolt wurde im Streite um einen Ingwer, den Willeher einem Mädchen entrissen, erschlagen. 74, 18. 91, 5.

hang. Es wird im Dorfe das Maifest gefeiert. Friderun nimmt daran theil, Neidhart aus unbekannten Gründen nicht — vielleicht weil ihn eine Einladung an den Hof nach Landshut wichtiger dünkte, als das Maifest —, er begnügt sich damit, Friderun einen Kranz zu senden (25, 28). Engelmar hatte für diesen Tag einen Anschlag geplant, er war aber seiner Sache betreff Neidharts nicht ganz sicher, er bleibt deshalb im Hintergrunde, und erst als er bemerkt, dass Friderun ohne Beschützer ist (des nam anderthalben E. vil tougen war), bricht er hervor und reisst ihr den schönen Spiegel (das Geschenk Neidharts?) von der Seite. Ihre Angehörigen stehen ihr nicht bei, denn sie wünschen ihre Verheirathung mit Engelmar, und so ist sie für den Sommer Engelmars Tänzerin [1]; Neidhart hat im entscheidenden Momente sie leichtsinnig im Stich gelassen, ihr Widerstand ist gebrochen und im Herbst wird sie Engelmar überliefert (dô zugen sî mir daz röckel ab dem lîbe 29, 16. Neidhart scheint in der Geschichte von Wendelmuot die spätere Entwicklung der Sache geschildert zu haben. Der vrîheitstalt wäre dann Engelmar). Unter dieser Voraussetzung verstehen wir, warum Neidhart reumüthig 26, 7 ff. sagt:

Dô sich aller liebes
gelîch begunde zweien,
dô solt ich gesungen haben den reien,
wan daz ich der stunde
niht bescheiden kunde
gegen der zît
sô diu sumerwunne
manegem herzen vreude gît.

Damals, da hätte ich den Reien singen sollen, aber, setzt er mit trübem Humor seine Schuld halb verhüllend halb andeutend hinzu, da habe ich über die richtige Stunde (mir selber) nicht Bescheid geben können. [2] Aus diesen Gründen

[1]) Man erinnere sich an das, was oben S. 9 von dem Tanze unter der Kindlebener Linde gesagt war.

[2]) Die Erklärungen dieser Strophe von Liliencron, Zs. 6, 108, Wilmanns, Zs. 29, 76 ff. und neuerdings Puschmann S. 27 befriedigen

konnte Neidhart die Spiegelgeschichte als den Anfang alles Unheils betrachten. Die That Engelmars erhielt im Laufe der Jahre für Neidhart ein um so schärferes Gepräge, als von da ab, mehr in zeitlicher[1]) als in ursächlicher Folge, seine Tage sich zu trüben begannen. Der Spiegelraub wurde der Grenzstein, an dem sich die heitere von der ernsten Hälfte des Lebens schied. Kein Wunder, dass Neidhart in einer Art fatalistischer Anschauung immer wieder mit dem Finger auf jenen verhängnissvollen Moment hinwies, in späteren Jahren, wie erklärlich und natürlich, öfter als in früheren.

Nicht lange, nachdem die Hoffnungen auf Friderun zerronnen waren, wird Neidhart geheirathet haben. Das lässt sich aus der 6. Strophe des Liedes 25, 14, die ich von den übrigen Strophen nicht abtrenne, schliessen. Die Stellen, die seine Verheirathung beweisen, sind: 26, 16. 39, 32 (ein hûs besorgen) 52, 13. 73, 16 (mîniu kindel, diu kinder), 103, 3 (ein wîp ich heime lie). Ferner geht die Trutzstrophe Hpt 198 von der Voraussetzung aus, dass Neidhart verheirathet war. Daran reihen sich noch einige andere Stellen, von denen wir bald hören werden. Der Dichter scheint erst in Folge eines gewissen Druckes in den Stand der Ehe getreten zu sein. Denn er sagt 39, 32: 'man hiez mich ein hûs besorgen'. Wer war es, der ihn hiess? Wohl seine Eltern.[2]) Sie mochten den Wunsch haben, sich auf ihr Altentheil zurückzuziehen. Sie dürften auch für ihn die Frau ausgesucht haben und zwar, da es nicht Friderun sein konnte, eine, wenn auch unbemittelte, aber tüchtige, energische Person, die das kleine Lehnsgut zusammenhielt und das Gegengewicht gegen den künstlerischen Leichtsinn des Sohnes bildete. Auf diese Charaktereigenschaften der Frau hat, wie ich meine, Neidhart

---

nach keiner Richtung und stehen theilweise mit dem Text in Widerspruch. Ich komme auf die Str. und das ganze Lied noch einmal Kap. 5 zurück.

[1]) Das ist 70, 38. 93, 8. 96, 6 deutlich ausgedrückt. In 70, 38 u. 96, 6 datirt sogar N. den Umschwung der allgemeinen Verhältnisse vom Spiegelraub ab.

[2]) N. erwähnt seine Mutter 37, 28: 'mîner lieben muoter'.

15, 2 ff. leicht angespielt. Der Dichter war verheirathet, aber sein Herz blieb weiter für die Schönheiten des Dorfes empfänglich. Und so drängt sich ihm bisweilen beim Anblick einer Holden ein leiser Seufzer auf die Lippen, dass er nicht mehr frei sei: 14, 39 f. 'solte ich wünschen, sî mües in dem Riuwental vrouwe sîn'; und vielleicht ist ebenso zu verstehen 43, 5 f. 'stüende ez noch an mîner wal, sô naem ich die schoenen zeiner vrouwen'. Dass er 14, 39 bereits verheirathet ist, lehren uns die sich anschliessenden Verse: (aber) 'sô ist diu meisterinne mîn des muotes, sî spilten selten guotes'. Denn die 'meisterinne' ist niemand anders als seine Frau. Das ist freilich bestritten worden. Haupt spricht gelegentlich (S. 243) die Vermuthung aus, sie wäre 'die oberste der Mägde', Schmolke hält sie für die Wirthschafterin (S. 22). Neidhart erwähnt noch einmal seine meisterinne im 1. Kreuzliede (11, 36 ff.): 'sage der meisterinne den willeclîchen dienest mîn. sî sol diu sîn, die ich von herzen minne u. s. w.'. Hier meint Schmolke selber, es könne die meisterinne 'unmöglich' die Wirthschafterin, hier soll es die vrouwe im Minnejargon sein. Aber meisterinne kommt zum dritten Male 47, 2 vor, und hier soll es nach Schmolke die Bäuerin oder auch Wirthschafterin heissen. Und doch ist grade an dieser Stelle die Bedeutung des Wortes völlig klar. Neidhart erzählt von einer Magd: 'die begreif ich, dâ sî flahs ir meisterinne swanc'. Kein Mensch sagt heute und wird im 13. Jahrhundert von einer flachsschwingenden, dienenden Magd gesagt haben: sie schwingt Flachs ihrer Bäuerin oder Wirthschafterin, sondern — ihrer 'Herrin'. So nennt auch der verliebte Knecht Merhenbreht seinen Herrn 44, 28 meister: 'ich wil mich gegen der süezen minne briuten, würd mîns meisters acker nimmer garn'. Halten wir die Bedeutung 'Herrin' für alle drei Stellen gleichmässig fest, so ergiebt sich ungezwungen und mit einander übereinstimmend der Sinn von 15, 2 und 11, 36.[1])

---

[1]) Bei 11, 36 entscheidet sich auch Lexer im Wörterbuch für die Bedeutung 'Herrin'.

Neidhart bezeichnet seine Frau, indem er das höfische 'vrouwe' ins bürgerlich-bäuerliche übersetzt (ähnlich wie er den Bauer Adelber 'meister' titulirt 39, 12) 11, 36 mit einer huldigenden Verbeugung und 15, 2 mit einem Anflug von Schalkhaftigkeit als seine 'Herrin'. Dass er dies Prädikat nie seiner Wirthschafterin gegeben und dass er ihr nie die Liebesgrüsse, wie sie das 1. Kreuzlied enthält, geschickt hätte, ist einleuchtend und hat auch in letzterm Falle Schmolke eingeleuchtet. Aus dem 1. Kreuzliede geht aber noch anderweitig hervor, dass die meisterinne Neidharts Frau und nicht etwa irgend eine Geliebte sei. 12, 25 sagt der Dichter: 'bî der wolgetânen læge ich gerne an mînem rûme', und im folgenden Verse: 'sol ich mit ir nû alten'. So spricht man doch nur von seiner Frau!

Bei dieser Annahme lässt sich zugleich Motiv und Zusammenhang der 'minniglichen' Theile des 1. Kreuzliedes verständlich machen. Neidhart hat durch Untreue seine Frau oft erzürnt. Ihre Tugenden vermochten nicht immer die Reize der Dorfschönen aufzuwiegen. In der Ferne tritt dem Dichter, wie das auch sonst Ehemännern gehen soll, die ganze Bravheit und Tüchtigkeit der Frau vor Augen. Unter den Mühsalen und Entbehrungen des Krieges ergreift ihn doppelte Sehnsucht. Er bereut sein Verhalten gegen seine 'Meisterin' und versichert sie fortan seiner unwandelbaren Liebe (sî sol diu sîn, diech von herzen minne vür alle vrouwen hinne vür). Ehe er ihre Neigung verscherzte, eher wollte er auf sein Seelenheil verzichten.[1]) 'Wie gern läge ich bei ihr wieder in meinem Hause! Ist es mir aber beschieden, an ihrer Seite zu altern, so will ich auf ihrer Liebe Lohn Töne meiner Leier entlocken, die tausend Herzen entzücken sollen. Gewinne ich ihre Liebe wieder, dann soll mein Verhalten in

[1]) So fasse ich die Verse 'ê ichs verkür, ê wold ich verkiesen der ich immer teil gewinne' auf. Puschmann (S. 26), der mit Rc nimmer statt immer (C) liest, interpretirt: 'Ehe ich auf die meisterinne verzichte, verzichte ich lieber auf jene, bei der ich nimmer Glück habe, da mich gefährliche Rivalen aus dem Felde schlagen'.

Zukunft ohne Tadel sein.' In dieser Weise stimmen die Minneverse des Liedes wohl in sich zusammen, während bei jeder andern Auffassung eine arge Verlegenheit entsteht, wie man 'diu meisterinne', das 'hinne vür', 'an mînem rûme', 'mit ir alten' mit einander in Einklang bringen soll.[1]) Wir entgehen damit auch der grossen Unwahrscheinlichkeit, dass Neidhart Ende der 30er noch unverheirathet gewesen sein soll.[2]) Eine ähnliche Stimmung gegen seine Frau bemächtigte sich Neidharts in der Steiermark (103, 15 ff.). Denn die 103, 21, 28 genannte Matze muss seine Frau sein, wenn das vorhergehende Lied desselben Tones einen Sinn (ein wîp ich heime lie) haben soll.[3]) Dass dort (103, 4) Neidhart sie eine 'tœrschiu krot' nennt, drückt nur scheinbar eine andere Gesinnung aus, da das Lied vor dem Bischof vorgetragen, den es zur Heimkehr bewegen soll, absichtlich die Unzuverlässigkeit der thörichten Weiber hervorhebt, um ihn zu rühren oder, was ich für wahrscheinlicher halte, zum Lachen zu bringen und durch das Zwerchfell auf sein Herz zu wirken.

Die Heirath stürzte Neidhart in mannigfache bisher nicht

---

[1]) Aus meiner Paraphrase erhellt auch, dass 12, 31 f. (gewinne ich heil u. s. w.) durchaus nicht nöthigt, wie Schmolke meint, N. noch als Junggesellen zu denken. Haupt deutet zwischen Str. 7 u. 8 eine Lücke an. Ich kann aber eine solche mit Wilmanns Zs. 29, 74 nicht entdecken. Puschmann zerreisst das Lied in 3 Lieder, von deren einem die Str. 11, 8 u. 22 Fragmente sind. Die meisterinne sei 'vielleicht dieselbe Geliebte, wie in den Liedern 97, 9 u. 99, 1'. — Die Lieder 11, 8 u. 99, 1 liegen mindestens 20 Jahre auseinander, das eine aus mittlerer bairischer Zeit (1219), das andere aus spät österreichischer Zeit (frühestens 1239). Die Schatten der Minnestrophen aber hält P. für leibhaftige Wesen, um die sich der 60jährige Dichter in Liebesschmerz verzehrt! —

[2]) Die Kreuzlieder müssen natürlich bei unserer Annahme an eine viel tiefere Stelle rücken, als sie bei Hpt haben. Aber dafür sprechen sich aus andern Gründen auch Schmolke S. 14 u. R. Meyer, Reihenf. S. 16, aus.

[3]) Wenn Haupt S. 243 es für möglich hält, dass die Matze N.s Grossmagd sei, so muss er von dem Gedanken ausgegangen sein, der Dichter habe mit ihr in wilder Ehe gelebt. Dann würde sie thatsächlich doch wiederum als seine Frau zu betrachten sein.

gekannte Sorgen. Doch auch andere Umstände verscheuchten die alte Lebensfreude. Je weniger es ihm bei vorrückenden Jahren und als Ehemann glückte, den Bauerburschen bei den jungen Mädchen den Rang abzulaufen, um so bitterer wurde seine Stimmung gegen sie, um so schärfer griff er sie in seinen Liedern, an denen er eine mächtige Waffe besass, an. Dadurch reizte er diese zu gemeinsamer heftiger Gegenwehr, die schliesslich in einer Achterklärung des Dichters und in seinem Ausschluss von den gemeinsamen Festen Ausdruck fand (53, 23 ff. und 56, 34). Neidhart erscheint denn auch in den späteren Liedern fast nur noch als Zuschauer bei den Tänzen und zwar charakteristischer Weise bei den Sommertänzen, denen er mit geringer persönlicher Gefahr beiwohnen konnte. Von allen Liedern, die auf 52, 21, in dem zuerst die Aechtung erwähnt ist, folgen, giebt es nicht mehr als zwei, in denen Neidhart noch mit Sicherheit als Theilnehmer am Tanze erkannt werden kann. Es ist dies ein bairisches 61, 18, das aber wahrscheinlich vor 52, 21 gehört, und das nach meiner Ansicht erste österreichische 73, 24. Mit dem Ausschluss von Tanz und Spiel war es aber nicht abgethan. Die getelinge ärgern ihn auf Schritt und Tritt. Sie weichen ihm nicht aus (62, 10), sie treten seine Wiesenmahd nieder (62, 27), sie bedrängen ihn in Reuenthal (57, 19), sie bedrohen ihn (53, 28), ja es scheint sogar, als ob sie ihm das Haus über dem Kopfe angezündet hätten (mich hât ein ungetriuwer tougenlîchen angezündet 52, 12; vgl. die unechten Str. Hpt 159 u. 161). Da ihn die dörper ausserdem von seinen Mädchen verdrängen, so verliert er Lust und Gelegenheit, weiter den Bauern zum Tanze zu singen (54, 4. 57, 26), und schon triumphiren die Burschen, dass er das Singen 'verloben' wolle (51, 17). Doch seine Beliebtheit verschafft ihm dann und wann wohl noch Friede und Gehör (zum letzten Male ist in Baiern sein Vorsingen 62, 21 erwähnt), aber im allgemeinen erklingen seine Lieder, die jetzt fast ausschliesslich Winterlieder sind, fortan einem andern Publikum, seinen ritterlichen Freunden in Landshut. Das

(in der Hauptschen Reihenfolge) erste Lied, das dem adligen Freundeskreis vorgetragen ist, dürfte 50, 37 sein. Es ist voller Bitterkeit gegen die Bauern, betont ihren Hass gegen den Dichter (51, 15) und enthält als Anhang die Bitte an die Freunde, ihm eine Brandsteuer zu gewähren. Ebenso wird das folgende 52, 21 sowie 55, 19, wegen der in beiden erwähnten Verrufserklärungen und im letzten zugleich wegen der Verwünschung (57, 10) 'daz die dörper alle einander slüegen' bei Hofe gesungen worden sein. Ganz direkt bezeichnet der Dichter das veränderte Publikum 65, 26 ff. Er ruft dort seine Freunde zu Hilfe gegen die Bauern und verspricht ihnen dafür seinerseits mit Leib und Gut zu dienen, so lange er zu Hofe reite (al die wîle und mir der stegereif ze hove waget).

Reien hat der Dichter nach seiner Verfeindung mit den Bauern anscheinend nur noch sehr wenige und diese in Oesterreich gesungen. Bei Hofe wurde der Reien selten getanzt und wenn er getanzt wurde, liebte man zur Begleitung nicht die dörperlichen Lieder. Dann mochte der Dichter auch selbst fühlen, dass er die zum Frühlingsreigen erforderliche Frische und Fröhlichkeit nicht mehr besitze. Um so eifriger pflegte er das Winterlied, das bei den Hofleuten grossen Beifall fand und ihm Gelegenheit gab, seinem gepressten Herzen über die dörperischen Anmassungen und über die eigenen Leiden bald satirisch, bald elegisch Luft zu machen. Daraus erklärt sich, dass der grösste Theil der Reien das heitere Gepräge der Jugend, der grösste Theil der Winterlieder das grämliche Antlitz des Alters trägt. Des Dichters Abwendung von den Bauern bestätigt überdies eine Trutzstrophe, die sich als gleichzeitig giebt und wohl auch gleichzeitig ist: 'Her Nîthart, ê was iuwer sanc gemeine gar: nû welt ir in um die ritter eine hân' (Hpt 231). Die Strophe ist zwar einem österreichischen Liede angehängt, aber wir haben allen Grund anzunehmen, dass das Verhältniss in der letzten bairischen Zeit dasselbe war. Trotzdem müssen die Bauern — vermuthlich durch die Spielleute — die Hofelieder Neidharts theil-

weise kennen gelernt haben. Dafür giebt uns Neidhart selbst einen Anhalt, indem er 80, 30 sagt: 'mir hât ein dörper widerseit umb anders niht wan umbe den mînen üppeclîchen sanc'. Ausserdem sprechen die Trutzstrophen dafür.

Vor seinem Lehnsherrn, dem Herzog Ludwig (1180 bis 1231), hat Neidhart kein Lied gesungen. Andernfalls wäre sein völliges Ignoriren des Herzogs ganz unverständlich. Ja, es bleibt auch dann noch unverständlich, wenn wir nicht die zweite Voraussetzung hinzunehmen, dass der Herzog gegen die dörperische Poesie eingenommen war und zwar, wie ich vermuthe, mehr aus politischen (siehe unten), als aus ästhetischen Gründen. In Folge dessen verzichtete Neidhart, der es sonst sehr wohl verstand, um Fürstengunst zu werben, von vornherein darauf, sich dem Herzog mit seinen Liedern zu nahen. Dass Ludwig kein poetischer Barbar war, obwohl er bei seinen mannigfachen Geschäften und Bedrängnissen wenig Zeit für die Poesie übrig gehabt haben wird, beweisen seine Beziehungen zu Walther (W. 18, 17. Wilmanns, Leben S. 78) und zum Bruder Wernher (MSH III, 19b). Sein Nachfolger Otto II. (1231—1253) begünstigte die Pflege der Dichtkunst an seinem Hofe und spendete auch solchen Dichtern seine Huld, die, wie der Tannhäuser (MSH II, 88a), das dörperische Element ihren Liedern beimischten. Ja, ihm musste grade die satirische Tendenz der Dörperpoesie Neidharts zusagen, da er selbst gegen die zu üppig gewordenen Bauern durch strenge Verordnungen einschritt (Riezler II, 186). Wenn Neidhart trotzdem auch ihn mit Stillschweigen übergeht, so ist das ein zuverlässiges Anzeichen, dass er beim Regierungsantritte Ottos Baiern bereits verlassen hatte.

Warum kehrte Neidhart seiner geliebten Heimath den Rücken? Der Verlust des Lehens trieb ihn hinaus. Der Herzog Ludwig nahm es ihm, wie Neidhart 74, 30 und 31 behauptet, ohne sein Verschulden (ich bin verstôzen âne schulde 74, 30. ich hân des mînen herren hulde verloren âne schulde 74, 31). Aber an einer andern Stelle (75, 3 ff.), als ihm der Verlust Reuenthals genügend ersetzt war, plaudert er aus,

dass er sich durch seine Spottlieder auf die Bauern Feinde zugezogen und diese Feinde seine Vertreibung bewirkt hätten. Diese schon von Haupt (S. 200) ausgesprochene Auffassung der Strophe 75, 3 erhält ihre Bestätigung durch die Zusatzstrophen 215, 18 und 219 (Hpt), die auf einer richtigen Tradition und nicht, wie R. Meyer Zs. 31, 67 meint, auf blosser Kombination der Spielleute fussen.[1]) Danach kann man den Zusammenhang sehr leicht errathen. Der Herzog wird die öffentlichen Angriffe auf einen grossen und ihm sehr wichtigen[2]) Theil seiner Unterthanen gemissbilligt und nach

[1]) Die Str. 75, 3 lässt sich gar nicht anders verstehen, als sie Haupt verstanden hat. Deshalb hatte Haupt auch Recht, dass er 75, 8 mit c 'mirst niht leit', anstatt mit R u. s (Sterzinger Handschr.) 'mir ist leit' schrieb. Diese Lesart ist augenscheinlich durch die Beschränktheit eines Redactors entstanden, der nach der Klage N.s, dass er von seinem Lehen verstossen sei, nicht begriff, wie der Dichter sagen konnte: Mir ist nicht leid, dass ich von Gumpe u. Eppe so viel gesungen habe. Im Uebrigen drückt auch die positive Lesart aus, dass N. seine Vertreibung den Bauern zu danken habe. Die Interpretation von Keinz 'mir ist leid, dass ich mich mit solchen Leuten abgegeben habe' passt darum nicht, weil N. sich ja weiter mit solchen Leuten abgiebt, d. h. weiter Bauernsatiren dichtet. Eine ganz missverständliche und nicht einmal mit dem Text zu vereinbarende Paraphrase der Str. giebt Puschmann S. 18, um die Lesart von Rs zu retten. Schliesslich sieht aber auch er in 75, 8 ein Zeugniss des Dichters, dass von den Bauern seine Bestrafung herbeigeführt worden sei. — Kürzlich hat Seemüller (Literaturbl. f. germ. u. rom. Phil. 1890 No. 3) ebenfalls seine Zustimmung zu Haupts Auffassung ausgesprochen.

[2]) 'Herzog Ludwigs Kämpfe mit den geistlichen und weltlichen Grossen seines Landes drückten recht eigentlich seiner Regierung das Gepräge auf', sagt Riezler II, 21. Zu diesen Kämpfen bedurfte er natürlich sehr häufig der Unterstützung der Bauern. Ihre Stimmung konnte ihm daher keineswegs gleichgültig sein. Man kann auch aus der Rolle, die den Bauern aus dieser Sachlage zufiel, ihr Selbstgefühl, ihr rittermässiges Auftreten mit dem Schwert an der Seite (selbst beim Tanze) herleiten. Wenn bei den Bauern in Oesterreich ähnliche Erscheinungen sichtbar wurden, so mag dies in ähnlichen Verhältnissen seine Ursache haben. Denn auch Friedrich II. von Oesterreich hatte in ihnen seine zuverlässigste Stütze, während Adel, Klerus und Städte zeitweise ihm viel zu schaffen machten. — 50 Jahre nach dem Herzog Friedrich klagt der

wiederholter Verwarnung auf die Beschwerden der Bauern hin endlich den spottsüchtigen Dichter mit dem Verlust seines Lehens bestraft haben. Wenn wir richtig Herzog Ludwig als denjenigen Herzog bezeichneten, der Neidhart des Lehens beraubte, so erfolgte seine Uebersiedelung nach Oesterreich zwischen dem August 1230 (Rückkehr Herzogs Friedrich aus Italien nach dem am 28. Juli zu San Germano erfolgten Tode seines Vaters) und September 1231 (15. September 1231, Todestag des Herzogs Ludwig), oder wie wir noch genauer auf Grund der Strophen 74, 25—75, 9, die im Winter beim Abschied, unterwegs und bei der Ankunft gesungen sind, sagen können: im Winter 1230/31. Neidhart war damals nach unserer Rechnung ungefähr 50 Jahre alt. Dazu stimmen alle Angaben in den späteren bairischen und den ersten österreichischen Liedern. Nicht blos klagt er wiederholt, dass er grau werde (50, 16. 51, 6. 60, 18. 68, 9. 74, 10) — man könnte dies nach dem Vorgange der Minnesänger (Erich Schmidt, Reinmar S. 89) für Phrase halten, obwohl es bei ihm nicht danach aussieht — sondern er spricht auch betrübt davon, dass seine Tage von der Höhe 'gegen der neige' laufen (58, 9), dass er die schwere Bürde des Lebens bald von seinem Rücken legen wolle (66, 32) und dass zu sündigen ihm und seinem greisen Haupte nicht gezieme (66, 34).[1] Diesen Aeusserungen entspricht der müde Ton, der jene Lieder bereits durchzieht. —

In Oesterreich wurde Neidhart von Friedrich II., dem Streitbaren, 'wohl empfangen' (75, 5). Denn dass dieser der 'edle Fürst' war, der ihn 'behauste', kann nach 73, 11 keinem Zweifel unterliegen. Friedrich II., ein jugendlich

---

sog. Seifr. Helbling, dass in Oesterreich der Unterschied zwischen Ritter u. Bauer ganz verwischt wäre: dienstman, ritter, gebûren, des hân ich in mîner aht, wir werden schier einer slaht hie in disem lande. VIII, 392 ff. (Seemüller S. 198).

[1]) Schmolke bemerkt S. 30 zutreffend: 'Die Leiden des Alters scheinen wider Erwarten frühzeitig über ihn gekommen zu sein und die schwere Zeit mochte sie beschleunigen helfen'.

feuriger, thatendurstiger Fürst, der die Dichtkunst liebte und selber ausübte (Neidh. 85, 35. Tannh. MSH II, 82a) und mit seinem scharfen Instinkt für alles ihm Vortheilhafte auch die Macht des ihm huldigenden dichterischen Wortes gewiss nicht unterschätzte, erwies den Dichtern, die sich ihm nahten, seine volle Gunst und spendete ihnen — meist selbst in Noth — mit reicher Hand, wenn er auch nicht jegliche Begehrlichkeit zu jeder Zeit befriedigen konnte. Deshalb ist der Dichterkreis, der sich in den kurzen 16 Jahren seiner Regierung um ihn schliesst: Tannhäuser, Neidhart, Bruder Wernher, Pfeffel und Lichtenstein[1]) in seinem Lobe einig; ja noch Seifried Helbling verkündet den Ruhm des freigebigen Fürsten.[2]) Der Tannhäuser war wohl schon in des Herzogs Umgebung, als Neidhart nach Oesterreich kam, wie man aus MSH II, 89b (VI, 10) schliessen kann. Jedenfalls müssen wir sie als gleichzeitig am Wiener Hofe ansetzen. Der Tannhäuser aber war der Bevorzugtere, vielleicht weil er länger am Hofe weilte, vielleicht weil er im Alter dem 20jährigen Herzog viel näher stand, vielleicht auch weil er einem weitverzweigten, vornehmen Adelsgeschlecht angehörte (vgl. MSH IV, 421), während das Geschlecht Neidharts ganz obskur war. Die höhere Gunst, deren er sich erfreute, prägte sich theils in seiner ungewöhnlich reichen Dotation (drei Besitzungen MSH II, 96a), theils darin aus, dass der Herzog ihn in seine nächste Umgebung zog. So durfte er mit ihm den Reien singen (MSH II, 82a), während Neidhart dieser Ehre nicht theilhaftig wurde. Deshalb sagt dieser verstimmt 85, 33 ff.: ‘wer singet uns den

---

[1]) Tannh. s. weiterhin; Br. Wernher MSH III, 12b (No. 12), Pfeffel MSH II, 145a, Lichtenstein Frauend. 469, 27. 526, 11. Seifr. Helbling IV, 865. XV, 364 ff. — Auch Reinmar v. Zweter war anfangs am Hofe Friedrichs, nach Roethe (d. Gedichte R. v. Zw. S. 42) bis Mai 1234, jedoch vernachlässigt und zurückgesetzt, ‘da er in den lockern Modeton, mit dem allein am Hofe Glück zu machen war, nicht einstimmen wollte und konnte und ebensowenig es mit seinen Konkurrenten im Lobe des Fürsten aufzunehmen vermochte’. Roethe S. 37.

[2]) Man vgl. auch den Stricker in Hagens Germania II, 82, Wackernagel, Leseb.[4] 628.

sumer niuwiu minneliet? daz tuot mîn her Trœstelîn und mîn hoveherre. der gehelfe solte ich sîn: nu ist der wille verre' (das liegt ihnen aber fern).

Neidhart wurde vom Herzog 'ze Medelicke' behauset (75, 7), was Haupt S. 200 gewiss richtig gemäss dem Schauplatz der österreichischen Lieder auf Melk an der Donau gegen Wackernagel, der es auf Mödling bei Wien (MSH IV, 437) und Liliencron, der es auf ein unbekanntes Medelicke im Tulner Feld bezog (Zs. 6, 97), gedeutet hat (vgl. auch Schmolke S. 26). Der Dichter, der beim Weggang von Baiern trüb in die Zukunft geblickt und es nun über Erwarten gut getroffen hatte, war über diesen Wandel der Dinge sehr vergnügt und bedauerte nicht mehr, von Eppe und Gumpe so viel gesungen zu haben. Ob Neidhart lange in Melk wohnen blieb, ist ungewiss; wahrscheinlich ist es nicht. Denn die meisten seiner österreichischen Lieder bewegen sich im Tulner Feld, das seinem zweiten Wohnort Lengebach erheblich näher liegt, als Melk. Es lässt sich deshalb annehmen, dass Neidhart Melk nach wenigen Jahren wieder verlassen hat. Im Jahre 1234 dürfte er schon auf seinem zweiten Wohnsitz gewesen sein. [1]) Aus welchem Grunde er von Melk fortzog, darüber sind uns nur Vermuthungen erlaubt. Haupt schloss aus der Trutzstrophe zu 74, 18 (80, 15 c), es sei geschehen, um Misshelligkeiten mit den Bauern zu entgehen (S. 200 zu 75, 7). Diesem Schluss vermag ich nicht beizustimmen. Denn das Lied 74, 24 dem die Strophe angehängt ist, ist in seiner letzten Fassung [2]) zusammen mit Strophe 75, 3 vorgetragen, also unmittelbar nach der Ankunft Neidharts in Oesterreich. Es können demnach weder die in dem Liede erwähnten Begebenheiten, bei

---

[1]) Das macht das Lied 85, 6 wahrscheinlich, dass, wie sich später ergeben wird, aus dem Herbst 1234 ist und bereits das Tulner Feld (86, 1) zum Schauplatz der Dörpergeschichte hat. Dem entspricht denn auch unsere weitere Voraussetzung von der Verpfändung des Hauses im Sommer 1235.

[2]) Das Lied ist mehrere Male in verschiedenen Fassungen vorgetragen worden. Darüber unten Kap. 10 gegen Ende.

denen übrigens der Dichter sehr passiv erscheint, die Veranlassung zu seinem Fortgange gewesen, noch kann die Trutzstrophe gleichzeitig entstanden sein. Ja mir scheint die Trutzstrophe überhaupt sich nicht auf seinen Wegzug von Melk, sondern von Reuenthal zu beziehen. Denn auf die Strophen 74, 25—75, 8, die seine Uebersiedelung nach Oesterreich behandeln, folgt in c die Trutzstrophe, nicht auf das eigentliche Lied. An 'ie ze Riuwental so vil gesanc' schliesst sich 'Her Nîthart hât uns hie verlâzen'. Die ganze Strophe ist wohl aber ein Produkt späterer Zeit. Doch abgesehen von der Trutzstrophe kann ich überhaupt nicht aus den österreichischen Liedern entnehmen, dass die Bauern in sein Lebensschicksal tief eingegriffen hätten. Er selbst mied es auch, die Bauern in seiner unmittelbaren Nachbarschaft zu reizen (vgl. unten S. 98). Demnach werden die Motive für seinen Weggang wo anders gelegen haben. Ich denke mir, dass Neidhart in Melk kein eigenes Haus besass, sondern vom Herzog in einem öffentlichen Gebäude oder bei einem Privatmann einquartirt worden war. Fürs erste musste dies der heimathlose Dichter als eine grosse Wohlthat empfinden, aber allmählich regten sich in ihm weitergehende Wünsche, zumal angesichts der Generosität des Fürsten. Er begann sich nach einem eigenen Heim und zugleich in grössere Nähe von Wien zu sehnen. Als neuen Wohnsitz ersah er sich das Dorf Lengebach[1]) (heute Altlengbach) am Wiener Walde, südlich vom Tulner Feld, aus und erbat sich in einer zierlichen, fast rührenden Strophe (30, 36) dort ein Obdach. Selbst die Schwalbe habe ein eigenes Häuselein, Gott möge auch ihm ein solches bescheeren. Ob der Herzog[2]) seine Bitte sogleich

[1]) Ich möchte hierbei anmerken, dass das Kärtchen von Keinz in seiner Neidhartausgabe S. 9 vielfach ungenau ist. Ich habe es mit den entsprechenden Blättern der österr. Generalstabskarte verglichen und dabei weder die Distanzen, noch die Orientirung der Ortschaften korrekt gefunden. Neidharts Lengebach (jetzt Alt-Lengbach) verwechselt Keinz mit dem heutigen Neu-Lengbach und setzt es 6 Km zu weit nordöstlich.

[2]) Wilmanns Zs. 29, 78 ist der Meinung, dass die Strophe nicht an den Herzog, sondern an Otto von Lengebach gerichtet sei, indem er von

gewährt oder ihre Erfüllung hinausgeschoben oder ob Neidhart sein Haus wieder verloren hat, wird durch die Strophe 101, 6 fraglich. Denn Neidhart bittet dort von Neuem um ein Haus, in dem er seinen silbervollen Schrein, das Geschenk des Herzogs, bergen könne. Das Verständniss vermittelt vielleicht die Strophe 73, 11. In ihr klagt der Dichter über den 'ungefüegen zins' (höchst wahrscheinlich die hohe Kriegssteuer vom Spätsommer 1235, vgl. Ficker, Herzog Friedrich II. Innsbr. 1884. S. 44), den er zahlen müsse[1]), der seinen Kindern das Erbe raube und ihn zur Verpfändung nöthige. Acker besass der Dichter in Oesterreich nicht.[2]) Also wird er das Haus verpfändet haben, später aber nicht im Stande gewesen sein, es wieder einzulösen. Nach der Pacification des Landes schenkte ihm der Herzog eine Summe Geldes (den silbervollen Schrein); doch der Dichter, der in Oesterreich der ewig heischende Fahrende[3]) geworden war, nicht damit zufrieden verlangt noch ein Haus dazu. Ist der Zusammenhang so gewesen, dann könnte die Strophe 101, 6 und, wie ich meine, das Lied gleichen Tones nicht vor das Jahr 1239 fallen. Denn erst in diesem Jahre vollendete sich die Pacification des Landes. Wahrscheinlich ist sie Weihnachten 1239 vorgetragen, bei dem grossen Versöhnungsfeste, bei dem

---

der Voraussetzung ausgeht, der Dichter sei zur Partei des Kaisers übergetreten, der auch Otto v. L. angehört zu haben scheine. Es wird sich jedoch später zeigen, dass diese Voraussetzung irrig ist. Sie verwickelt uns auch in überflüssige Schwierigkeiten bei den Str. 73, 11 u. 101, 6.

[1]) Dass 73, 11 in den Herbst 1235 gehört, macht auch die Gleichartigkeit des Themas der Strophe 71, 11 u. des Liedes 32, 6, das in den Mai 1236 gehört, wahrscheinlich. Man vergl. namentlich 33, 2 u. 71, 22. Die beiden Töne beziehen sich auf einander, wie die Vrômuotstöne 84, 6 u. 31, 5: Herbst 1234 und Mai 1235.

[2]) 94, 2 'Ich hân ninder gênden phluoc'. Die Schuld dafür bürdet er in nicht recht verständlicher Weise Jemandem aus dem Lugethal auf. 93, 29.

[3]) Zu den bereits angeführten Bettelstrophen tritt noch die von 84, 32.

Friedrich Freund und Feind hochherzig beschenkte (Ficker S. 84 f. u. 91 f.).

Den schweren Konflikt zwischen dem Herzog einerseits und dem Kaiser und den Unterthanen des Herzogs andererseits machte Neidhart mit. Auf welcher Seite der Dichter stand, könnte uns nach den mannigfachen Wohlthaten, die er von seinem Fürsten erfuhr, nicht zweifelhaft sein. Indessen haben zwei Lieder 31, 5 und 101, 20 zuerst bei Haupt (S. 134) und dann auch bei anderen den Gedanken aufkommen lassen, dass eine Entfremdung zwischen den beiden Männern eingetreten sei. Insbesondere handelt es sich um das Lied 31, 5. In ihm sagt Neidhart, dass Pfaffen und Laien sich auf das Kommen des Kaisers freuten; er würde ein grosses Geschrei stillen, denn Leid mit Jammer wohne im Osterlande (31, 7—10). Diese Aeusserungen nöthigen an sich weder zu der Annahme, dass ein Konflikt zwischen Kaiser und Herzog ausgebrochen sei, noch dass Neidhart in ihm für den Kaiser Partei ergriffen habe. Man kann sie so deuten, aber man braucht es nicht, ja man darf es nicht. Den festen Punkt für die Beurtheilung des Verhältnisses zwischen Neidhart und dem Herzog bildet das Mailied 32, 6. Dort (32, 30) wünscht der Dichter, die Deutschen und Böhmen möchten nicht brennen, bevor man gesät hätte. Nun haben zu keiner Zeit die Böhmen und Deutschen zugleich unter der Regierung Friedrichs II. einen Kriegszug gegen Oesterreich unternommen, ausser im Sommer 1236. Im Juni dieses Jahres wurde Herzog Friedrich auf dem Reichstage zu Augsburg wegen Misshandlung seiner Unterthanen und Unbotmässigkeit gegen den Kaiser geächtet und die Achtsvollstreckung an den König Wenzel von Böhmen, die Bischöfe Ekbert von Bamberg und Rüdiger von Passau, den Herzog Otto II. von Baiern und Markgrafen Otto von Brandenburg übertragen (Ficker S. 58). Diese Achtserklärung, sowie ihre Vollstreckung durch die genannten Fürsten, die als Feinde des Herzogs bekannt waren und die Aechtung eifrig betrieben (Ficker S. 47), konnte aber schon im Frühjahr vorausgesehen werden, nachdem der Herzog auch der dritten

Vorladung des Kaisers (nach Hagenau) im Januar 1236 nicht Folge geleistet hatte. Der Aufstand der österreichischen Städte und Ministerialen brach denn auch bereits vor dem Eintreffen der Exekutionstruppen aus (Ficker S. 58), so dass diese bei ihrer Ankunft leichtes Spiel hatten. Vom Adel und den Städten unterstützt, eroberten sie rasch das ganze Land bis auf Wiener-Neustadt, das allein dem Herzog treu blieb. — Es ist klar, dass Jemand, der damals nicht zum Herzog hielt, das Nahen der Böhmen und Deutschen nicht mit Besorgniss und nicht die Erhaltung des Friedens gewünscht hätte (32, 35). Mussten doch die dem Herzog feindlichen Unterthanen die anrückenden Achtsvollstrecker als willkommene Bundesgenossen begrüssen, wie es auch thatsächlich geschah. Demnach darf man das Lied 31, 5 entweder nicht in den Mai 1236 setzen, oder, wenn man es dahin setzt, nicht aus ihm eine Parteinahme für den Kaiser herauslesen. Denn im Mai 1236 stand Neidhart, wie 32, 6 erhärtet, zu seinem Herzog.

Wenn aber Neidhart in dieser für Friedrich kritischsten Periode nicht zum Kaiser übertrat, dann konnte es für ihn kaum noch einen zweiten Moment geben, in dem er diesen Entschluss fasste. Denn schon vom November desselben Jahres ab begann sich die Sachlage zu Gunsten Friedrichs zu ändern (Ficker S. 61). Noch weniger aber giebt es einen zweiten Mai, in dem der Dichter als Parteigänger des Kaisers hoffnungsvoll auf sein Kommen hätte hinweisen können. Denn gesetzt den unwahrscheinlichen Fall, Neidhart hätte, obwohl die Chancen seinem gütigen Gönner sich wieder zuneigten, noch in den ersten Monaten des Jahres 1237, wo der Kaiser in Wien Hof hielt, dessen Fahne ergriffen, konnte er im Mai sagen: 'sî vreut noch baz des keisers komen. Kumt er, als ich hân vernomen, er stillet grôz geschreie?' Das wäre eine Lächerlichkeit gewesen, da der Kaiser eben (Anfang April) nach viermonatlichem Aufenthalt in Oesterreich abgereist und nach dem Rhein gegangen war (Ficker S. 68). Dazu kommt, dass der Herzog sofort nach des

Kaisers Abreise von W.-Neustadt aufbrach und in schnellen Erfolgen einen grossen Theil des Landes unterwarf, so dass er Ende Mai bereits in Enns stand und in seinem Gefolge schon wieder früher abgefallene Ministerialen zählte (Ficker S. 70). Unter diesen Umständen wäre wohl dem Dichter die Lust vergangen, im Tulner Feld oder Wiener Wald öffentlich den Muth zum Widerstande zu beleben. Es ist deshalb auch die Möglichkeit, das Lied 31, 5 auf den Mai 1237 zu beziehen, abgeschnitten.

Dasselbe gilt für den Mai 1238, wo beinahe das ganze Land dem Herzog wieder gehorchte, und noch mehr für den Mai 1239, wo sich schon eine Annäherung zwischen dem Herzog und dem gebannten Kaiser vollzogen hatte, die im November zur vollständigen Aussöhnung führte.

Es bliebe dann nur noch ein Mai in der Geschichte des Konfliktes zwischen Kaiser und Friedrich übrig, in den diejenigen, die in dem Liede einen Gegensatz zwischen den beiden Fürsten ausgesprochen finden, das Lied verlegen könnten: Das wäre der Mai 1235. Damals nahte sich ja der Kaiser thatsächlich Oesterreich, und bei der Zusammenkunft mit dem Herzog (wahrscheinlich Anfang Mai) in Neumarkt an der Grenze zwischen Steiermark und Kärnten kam es zu einem heftigen Auftritt wegen der vom Herzog geforderten, vom Kaiser aber verweigerten Hilfsgelder zum Kriege gegen Ungarn und Böhmen. Haben aber die Fürsten diesen Zwiespalt sogleich in die Oeffentlichkeit getragen, oder hatten sie selber irgendwie das Bewusstsein, dass er einen endgiltigen Bruch zwischen ihnen bedeute? Gewiss nicht. Im Gegentheil; der Kaiser verheimlichte seine Verstimmung gegen den Herzog (in dem spätern Manifest sagt er: 'patienter juvenilem ejus dissimulavimus levitatem') und nannte ihn demonstrativ noch Anfang Juni in einer zu Wels ausgefertigten Urkunde 'dilectus princeps noster'. (Ficker S. 40, Huber, Geschichte Oesterreichs I, 409 Gotha 1885). Der Kaiser kann demnach in den Augen der Bevölkerung im Mai

1235 nur als der intime Freund Friedrichs erschienen sein, welcher er bisher gewesen war.

Trotzdem halte ich die Beziehung des Liedes auf den Mai 1235 für richtig, dagegen seine Verwerthung zur Konstruktion eines Gegensatzes zwischen Kaiser und Herzog und zwischen Neidhart und Herzog für unzulässig. Das Lied giebt einen vollkommen befriedigenden Sinn auch ohne diese Unterstellung. Im Frühjahr 1235 hatte nach einem überaus harten Winter eine ungewöhnlich schwere Ueberschwemmung Oesterreich heimgesucht[1]) (Schmolke S. 28, Ficker S. 42). Die grossen Opfer, die die Kämpfe gegen Böhmen, Ungarn und Baiern im Jahre 1233 gefordert hatten, waren noch unverschmerzt, und schon plante der Fürst, der kaum vier Jahre an der Regierung war, von neuem Feldzüge gegen Ungarn und Böhmen. In Folge dessen wird bereits im Frühjahr die starke Gährung unter den Städten und Ministerialen sich bemerkbar gemacht haben, die im Spätsommer in der Anklageschrift gegen den Herzog und im nächsten Jahre im allgemeinen Abfall zum Ausbruch kam. Bei dieser Sachlage konnte der Dichter im Mai von dem grossen Geschrei und von dem Leid und Jammer im Osterlande sprechen, er konnte seine Missbilligung über den unbotmässigen Geist, der in weiten Kreisen bei der Bevölkerung sich offenbarte, ausdrücken[2]), er konnte aber auch die allseitige Hoffnung betonen, dass der Kaiser die bestehenden Schwierigkeiten lösen und das 'grôz geschreie stillen' werde. Diese Hoffnung war eine sehr berechtigte, sei es, dass der Kaiser, wie er es erstrebte (Ficker S. 40), den Frieden zwischen dem Herzog und Böhmen und Ungarn aufrecht erhielt, sei es, dass er ihm, wie dieser wünschte, das Geld zu den Feldzügen gab

[1]) Schmolke u. Keinz (Ausgabe S. 10) setzen die Ueberschwemmung in das Frühjahr 1234, Ficker 1235. Dieser wohl richtiger. Denn in der contin. Sancruc. (Pertz MG. IX, 638) ist unter d. J. 1234 erst die Hochzeit bei Stadlau vom 1. Mai erwähnt. Dann heisst es weiter: tota hieme illa tanta asperitas frigoris etc.

[2]) So verstehe ich die Worte 'deist sünde bî der schande' 31, 14.

und damit die Last von den Schultern des Landes auf die eigenen nahm. So lässt sich das Lied durchaus befriedigend erklären und auf den Mai 1235 beziehen, ohne dass wir zu den angegebenen Deutungen zu greifen brauchten.

Die Datirung des Liedes wird noch durch eine andere Erwägung gefestigt. In der Schlussstrophe[1]) wird zweimal (32, 1 u. 4) Vrômuot erwähnt, die aus Oesterreich entronnen wäre und die man auf Händen tragen wollte, wenn sie wieder zurückkehrte. Das erinnert unwillkürlich an den andern Vrômuotston 85, 6. Da sucht Vrômuot in allen Ländern nach Jemanden, 'der in ganzen vröuden sî'. Vergeblich. Nur in Oesterreich hat sie einen Solchen ausgekundschaftet: den Fürsten Friedrich. 'Wil er sî behalten, sî wil gerne dâ belîben. sî und ir gespilen wellen dâ die zît vertrîben'. Nun giebt es in der ganzen Regierungszeit Friedrichs nur ein Jahr, das Jahr 1234, wo bei völligem Frieden eine solche Stimmung an Friedrichs Hofe und im Lande vorausgesetzt werden darf, wie sie das Lied im Auge hat. In dem Lied ist auch von den Minneliedern die Rede, die der Fürst im Sommer singe. Sollte nicht da eine Erinnerung an die am 1. Mai 1234 zu Stadlau gefeierte Hochzeit der Schwester Friedrichs mit dem Markgrafen von Meissen vorliegen? Hat es nicht viel für sich, dass grade bei dieser Gelegenheit der Fürst seinen Gästen zum Reigen gesungen habe? Wir müssten jedenfalls zehn Jahre weitergehen, ehe wir wieder einen Sommer finden, wo wir den Herzog uns sorgen- und arbeitsfrei genug denken können, dass er der Hofgesellschaft zum Tanze aufspielte. Solle aber damals Neidhart noch zu einem Liede wie 85, 6 gestimmt und befähigt gewesen sein? Und sollten wirklich die beiden Lieder so weit auseinander liegen? Der Vrômuotston vom Mai 1235 klingt doch wie ein Seiten-

[1]) Puschmann, der von Neidhartischen Liedern dieselbe strenge Geschlossenheit wie von modernen verlangt, trennt S. 29 die Str. von dem Liede ab, weil sie 'zu den vorhergehenden keine unmittelbare Beziehung' hat. Sie gehört nach ihm irgend einem andern Liede an, von dem sie als einziges Fragment übrig geblieben ist.

stück zu dem winterlichen 85, 6. Im Herbste des frohen Jahres 1234 ist Vrômuot nach Oesterreich gekommen, im Mai des Jahres 1235 ist sie schon wieder entronnen. So fügen sich die beiden Lieder poetisch und historisch vortrefflich zusammen, und die Datirung des Liedes 31, 5 hat sich aufs neue bewährt.

Das zweite Lied, in dem Neidhart 'des keisers komen' hervorhebt, 101, 20 braucht keinen Gegensatz zum Herzog in sich zu schliessen, gleichviel wie man es datirt. Denn es wird in ihm nur die Freude ausgesprochen, dass der Kaiser wieder den Bauern die alte Kleiderordnung beibringen und den Kopf scheeren werde. Der Kaiser aber war und blieb für alle deutschen Lande die oberste Autorität, die für Manches eine schärfere Nachachtung verlangen konnte, worüber der Landesherr gleichgültig hinwegsah. Doch darf das Lied überhaupt nicht in die Zeit des Zwistes zwischen Kaiser und Herzog, insbesondere in die letzten Monate des Jahres 1236, wie es Haupt (S. 134) für möglich und Schmolke (S. 29) für wahrscheinlich erklärt, verlegt werden. Schon die Stimmung des Liedes entscheidet dagegen. Es ist — abgesehen von der üblichen Winter- und Minneklage — in einem behaglichen, heitern Tone gehalten, ja vom Kaiser spricht es förmlich in begeisterter Freude. Das passt nicht in den Winter 1236. Wie war damals die Situation? Der Babenberger ist fast seines ganzen Landes beraubt, er hat eben wieder einen kleinen Vortheil errungen, das Reichsheer geschlagen, die Bischöfe von Passau und Freising gefangen genommen und damit die Hoffnung seiner Anhänger wieder belebt. Da beschliesst der Kaiser persönlich nach Oesterreich zu ziehen, um den Herzog zu vernichten und sein Land selbst in Besitz zu nehmen. In Erwartung dieser Ankunft soll das Lied gedichtet sein? Ist das möglich? Der Dichter mochte einen Standpunkt einnehmen, welchen er wollte, er musste bangen Herzens der weitern Entwicklung der Dinge entgegensehen. Denn wie konnte er, auch wenn er durch irgend welche Umstände auf die Seite des Kaisers gedrängt war, so ohne

Weiteres oder gar mit Zuversicht hoffen, dass er an ihm, der fast beständig in Italien weilte, oder an seinem Stellvertreter einen ebenso gnädigen Herr haben werde, wie an Herzog Friedrich? Konnte Furcht und Sorge ihn eher verlassen, als bis sein Schicksal gesichert war? Gewiss nicht. Und darum kann das Lied nicht im Herbste 1236 verfasst sein. Zu diesen Gegengründen tritt aber noch ein weiterer, sehr gewichtiger. Der Dichter redet in gehobenem Tone von einem grossen Zuge, den der Kaiser mit den Deutschen, Ungarn und Kumanen (Valben) durch Ungarn nach der untern Donau unternehmen wolle. Davon konnte im Herbste 1236 gar keine Rede sein. Der Kaiser hatte damals anderen Kummer; andere Gedanken (die Bezwingung Friedrichs, die Niederwerfung der lombardischen Städte, die Wahl Konrads zum römischen Könige u. s. w.) beschäftigten seine Seele, als auf Eroberungen im Osten Europas auszugehen. Welchen Zug mag aber Neidhart meinen? Die meisten Erklärer sind stillschweigend über ihn hinweggegangen, so Wackernagel, Schröder, Tischer, Keinz, während er andere in Verlegenheit gebracht hat. R. Meyer (Reihenfolge S. 157) findet ihn auffallend, Haupt (S. 242) nimmt Anstoss, dass die Ungarn und Valben des Kaisers (sîn) genannt werden, und Schmolke (S. 29), der weder bemerkt, dass Valben und Unger Nominative sind, noch dass sie das Possessiv sîn als Attribut haben, macht aus dem Ganzen eine grosse Phrase Neidharts. 'Er setzt ein unbedingtes Vertrauen auf die kaiserliche Macht, welche auch Ungerland, die Bulgarîe und Rômanîe und selbst die Valben bezwingen würde'. Nichts verkehrter als dies. Alle historischen Anspielungen des Dichters haben einen bestimmten, realen Hintergrund. Ihn zu suchen ist unsere Sache. Das Lied giebt uns drei Kriterien an die Hand: 1. die Erwähnung der Kumanen, 2. den geplanten Zug des Kaisers durch Ungarn nach den Donautiefländern, 3. die Bezeichnung der Valben und der Ungarn als des Kaisers Leute (die Valben sîn und sîne Unger 102, 28 f.).

1. Wann traten die Kumanen in den Gesichtskreis der

Oesterreicher? — Nach dem Jahre 1238. In diesem wurden 40,000 kumanische Krieger sammt ihren Weibern und Kindern, also eine Volksmasse von mindestens 100,000 Seelen, unter ihrem Könige Kuthen in Ungarn aufgenommen und theils im Pesther, theils in den Nachbarkomitaten angesiedelt (Szalay, Geschichte Ungarns dtsch. v. Wögerer, II, 40 f., Krones, Handbuch d. Geschichte Oesterreichs II, 93). Sie erregten durch ihre wilden Sitten, durch ihre Ausschreitungen und durch ihre politische Stellung in Ungarn ebenso grosses Aufsehen wie Verstimmung. Man glaubte, König Bela habe sie aufgenommen, um an ihnen eine Stütze gegen den aufsässigen Adel zu haben. Nur mit Mühe konnte Bela die Erregung des Volkes beschwichtigen. Das war Veranlassung genug, um die Aufmerksamkeit der Oesterreicher auf die halbasiatischen Fremdlinge zu lenken. Der Verkehr zwischen dem Herzogthum und Pesth wird ohnedies so manchem Oesterreicher Gelegenheit geboten haben, die merkwürdigen Gäste von Angesicht kennen zu lernen und darüber zu Hause wunderbares maere zu erzählen. Dagegen ist es nicht glaublich, dass vor dem Jahre 1238 die zwischen den transsylvanischen Alpen und dem Don wohnenden Kumanen in weiteren Kreisen Oesterreichs bekannt waren [1]), und noch weniger, dass der Dichter sie in dem jetzigen Zusammenhang erwähnen konnte. Das Lied muss also nach dem Jahre 1238 entstanden sein. [2])

---

[1]) Die cont. Sancruc. (MG. IX, 640) berichtet sogar erst unter d. Jahre 1241 von ihrer Aufnahme in Ungarn u. schildert sie wie eine ganz neue, den Oesterreichern bisher unbekannte Völkerschaft. — Edward Schröder weist mich darauf hin, dass die 'Valwen' schon in der Kaiserchronik (v. 14041 Massmann; 14023 Schröder) erwähnt wären. Sie erscheinen dort in einer Reihe östlicher Völkerschaften. Dass aber von ihnen damals mehr als einzelne Leute durch Lectüre, Reisen oder Handelsbeziehungen Kenntniss hatten, dünkt mich ebenso unwahrscheinlich, als von den an derselben Stelle genannten Petsenæren (Petschenegen). Es wird dies auch durch die Art und Weise, wie sie die cont. Sancruc. einführt, bezeugt.

[2]) Auch beim Tannhäuser tauchen nach 1238 die Valwen auf: in

2. Wann plante der Kaiser nach diesem Zeitpunkt einen Zug nach Osten? Darauf können wir antworten: Im Jahre 1241. Als die Mongolen, nachdem sie die Schlesier und Ungarn in furchtbaren Niederlagen, April 1241, zu Boden geworfen hatten, an die Thore des deutschen Reiches klopften, da drangen von Deutschland und Ungarn zugleich ängstliche Hilferufe an das Ohr des Kaisers. Dieser erkannte auch die grosse Gefahr, die Deutschland und der europäischen Christenheit drohe. Aber in heftigen Kampf mit dem Papst Gregor IX. verwickelt, verschob er vorläufig sein Eingreifen, indem er dem König Bela im Juni schrieb: 'Speramus per praesentem gressum (Angriff auf Rom) mundo acquirere bonum pacis; et statu Italiae pacificae reformato . . . tam onusti divitiis quam gentium multitudine constipati . . . veniemus, ita quod . . . . Tartarorum multitudinem devincemus' (Huillard-Bréholles hist. dipl. Friderici II. V, 2, 1145). Manifeste ähnlichen Inhalts erliess er fast gleichzeitig an die deutschen und alle christlichen Fürsten Europas: Sowie er in Rom Ordnung geschaffen, werde er unverzüglich in Person als Vertheidiger des Glaubens mit aller Macht seiner Pflicht nachkommen. Und nach dem Tode Gregors IX. (21. 8. 1241) wiederholte er nochmals in einem Schreiben an die Könige Europas seinen festen Entschluss, den Horden der Tartaren glänzend (magnifice) zu begegnen. 'Vos igitur divinae promissioni ac nostris affectibus devoti et hilares adsurgentes . . . . armis necessariis corpora muniatis ad conterendam una nobiscum hostium venientium superbiam Tartarorum' (Huillard-Bréholles a. a. O. S. 1167; Schirrmacher, Kaiser Friedrich II. Bd. III, 221 f. u. 228). Im Herbste 1241 konnte man also mit Bestimmtheit voraussetzen, dass der Kaiser bald an der Spitze eines grossen Kreuzheeres, das zum mindesten die Deutschen, Ungarn und Kumanen umfasste, erscheinen, die Mongolen vertreiben und in ihrer Verfolgung die Fahnen des

---

dem ersten Liede (MSH 81 b), das Ficker S. 120 Anm. wegen Str. 12 zweifellos richtig in das Jahr 1245 gesetzt hat.

Reiches durch Ungarn, Bulgarien und Rumänien bis an das schwarze Meer tragen werde. 'Wolde er dannoch wîter daz betwunger'. Die grossen Worte des Kaisers fanden beim Dichter nur einen entsprechenden Widerhall.

3. Mit welchem Rechte konnte aber Neidhart im Herbste 1241 die Kumanen und Ungarn als des Kaisers bezeichnen? Auch das lässt sich ohne Schwierigkeit aufklären. König Bela hatte, als er den Kaiser zu Hilfe rief, diesem durch den Bischof von Waitzen den Eid der Treue geschworen für den Fall, dass der Kaiser ihm die erbetene Hilfe gewähre. Diese Verpflichtung erfolgte im Juni 1241 (Szalay II, 60; Schirrmacher III, 220). Da nun der Kaiser diese Hilfe ohne weiteres zusagte (vgl. den oben angeführten Brief), so konnte er sich von diesem Momente ab als Lehnsherr von Ungarn betrachten und ausgeben. Und dass dies auch wirklich geschah und selbst dann noch geschah, als die Bedingung in Folge des freiwilligen Abzuges der Mongolen (im Frühjahr 1242) unerfüllt geblieben war, dafür haben wir ein beredtes Zeugniss in dem Verhalten des Königs Bela. Diesem wurden nämlich die Prätensionen des Kaisers allmählich so unbequem, und andererseits erschien vor der Oeffentlichkeit die Sachlage durch den Eid des Bischofs von Waitzen so verwirrt, dass er sich 1245 an den Papst mit der dringenden Bitte wandte, ihn von dem 1241 geleisteten Huldigungseide zu entbinden. Das that der Papst am 21. 8. 1245 in einem Schreiben, an dessen Schluss er erklärt, dass der König von Ungarn durch jenen Eid sich nicht verpflichtet habe und dass aus ihm Niemand, weder gegen ihn noch gegen seine Nachfolger oder gegen sein Reich, für sich jemals irgend eine Gewalt ableiten könne (Huillard-Bréholles VI, 1, 346; Szalay II, 68 f.). Trotzdem blieb der Glaube und die Vorstellung, dass Ungarn seit dem Juni 1241 deutsches Lehen sei, bestehen, und noch Rudolf von Habsburg brachte 1290 zur allgemeinen Kenntniss, quod rex Ungariae, qui tunc fuit pro tempore, regnum suum a dicto (dem vorher genannten) imperatore Friderico accepit (Schirrmacher III, 367). Hiernach bedarf

es wohl keiner weiteren Ausführung, wie sehr Neidhart Ende 1241 berechtigt war, die Ungarn und Kumanen als des Kaisers Vasallen neben den Deutschen zu nennen. Denn noch entschiedener als des Kaisers Ueberzeugung wird die öffentliche Meinung in Ungarn und Oesterreich, nachdem der König den Eid der Treue geschworen hatte, dahin gegangen sein, dass Ungarn fortan kaiserliches Lehen sei. Ja man mochte sogar erwarten, da König Bela landesflüchtig geworden und das Volk ihm herzlich gram war, dass der Kaiser von Ungarn als einem erledigten Lehen Besitz ergreifen werde.

So treffen alle drei Kriterien für das Jahr 1241 zusammen, und man kann das Lied 101, 20 mit grosser Sicherheit in den Herbst oder beginnenden Winter dieses Jahres einreihen. —

Wir sind dergestalt in Neidharts Leben bis zum Ende des Jahres 1241 gelangt. Darüber hinaus kann uns eine Vermuthung führen, die ich in Betreff des letzten Mailiedes 33, 15 habe. Es beginnt mit den merkwürdigen Worten: 'durch des landes êre muoz ich brechen mîn versprechen'. Was heisst 'durch des landes êre'? Schmolke S. 30 meint: 'dem alten lustigen Oesterreich zu Liebe'. Aber es steht 'êre' da und nicht 'liebe', und 'lant' so ohne alles Attribut, dass kaum einer von Neidharts Zuhörern den von Schmolke untergelegten Sinn errathen hätte. Auch wäre erst nachzuweisen, ob man damals von einem alten lustigen Oesterreich sprach und sprechen konnte. Viel mehr Wahrscheinlichkeit scheint es mir zu haben, dass Neidhart von seinen Freunden bei einer grossen Landesfestlichkeit die Aufforderung erhielt, sein Schweigen zu brechen und noch einmal zu Ehren des Festes in die Saiten zu greifen. Dann konnte er allen verständlich anheben: 'durch des landes êre'. Von den grossen Festlichkeiten unter Friedrich II., an denen das Land gewissermassen mitbetheiligt war, kommen, da das Lied ein Mailied ist, nur die im Mai begangenen in Betracht. Deren giebt es nicht mehr als zwei: die Hochzeit zu Stadlau am 1. Mai 1234 und die Verleihung des Königsringes an den Herzog durch

den Abgesandten des Kaisers, die zu Wien 'in höchst feierlicher Weise' im Mai 1245 erfolgte (Ficker S. 120). Das erste Ereigniss scheidet aus, weil es für das altersmüde Lied zu früh liegt; auch leuchtet ein, dass das zweite Fest in viel höherem Grade einer Ehre des Landes galt, als das erste. Beziehen wir also das Lied auf das Fest vom Mai 1245, so ist es sehr erklärlich, dass der alte Neidhart, der das Singen schon verredet hatte, an diesem Tage den Bitten seiner Freunde nicht ausweichen konnte, ihnen noch einmal den Reien vorzusingen (die nû wellent niht enberen, ich enmüeze ir bete geweren und singen aber mêre). Die ganze Eingangsstrophe empfängt von solcher Voraussetzung aus in allen Theilen helles Licht.

Es könnte freilich auffallen, dass der Dichter das Ereigniss nicht deutlicher hervorhebt und nicht dem Fürsten einige Komplimente widmet.[1]) Aber abgesehen davon, dass es misslich ist, an ein Gelegenheitsgedicht aus weiter Entfernung bestimmte Anforderungen zu stellen, so mochte der Dichter wissen, dass Andere diese Aufgabe mit einer Virtuosität behandeln würden — man lese den 19strophigen überschwänglichen Hymnus des Tannhäusers zu diesem Tage MSH II, 80 —, hinter der er mit seiner gesunkenen Kraft und seiner Abneigung gegen die politisch-pathetische Dichtung weit zurückbleiben musste. Er beschied sich deshalb lieber, mit einer schlichten, aber nachdrücklich an die Spitze gestellten Wendung auf den bedeutungsvollen Act als eine Ehre des Landes hinzuweisen. Ohnehin ist es nur zu sichtbar, wie das ganze Lied dem müden Genius abgerungen ist.[2]) Auch die Trübseligkeit, mit der der Dichter trotz des Festes

---

[1]) Wir mögen uns übrigens das Lied als nicht vor dem Herzog, sondern vor einem Theil seiner Gäste vorgetragen denken. Da der Kreis der Gäste ein sehr grosser war, 'quam plurimis nobilibus praesentibus' (cont. Garst. MG. IX, 597), so mochte sich die Gesellschaft in einzelne Zirkel absondern, deren einem N. vorsang.

[2]) Vortrefflich von R. Meyer S. 123 charakterisirt.

in die Welt blickt, darf bei einem alten und verstimmten Mann, bei dem Wollen und Können sich nicht mehr das Gleichgewicht halten, und der mit Schmerz an die schöne Jugendzeit zurückdenkt, wo doch alles ganz anders war, nicht Wunder nehmen.

Zu einer annähernd gleichen Datirung des Liedes gelangt man, wenn man es aus inneren Gründen, wie z. B. R. Meyer (Reihenf. S. 123) und wahrscheinlich auch Haupt, als das letzte Neidharts ansieht. Denn da 101, 20 an das Ende 1241 fällt und dieses Lied schwerlich als das vorletzte betrachtet werden darf, so muss man es wegen des Zwischenraumes, der zwischen dem 'versprechen' und dem 'brechen' zu denken ist, nahe an das Jahr 1245 rücken.

Ausserdem kommen wir noch auf einem dritten Wege zu demselben Ziel. Haupt hat mit Recht das Verreden des Dichtens 33, 17 auf das Gelöbniss 87, 26 bezogen. Der Dichter legt freilich auch an andern Stellen ein solches ab, aber nirgends so energisch, in einer so tiefen Zerknirschung, wie 87, 26. Er schliesst hier ab mit der Welt und mit seinem Sang; seine Gedanken sind nur noch auf den Tod und sein Seelenheil gerichtet (87, 17 ff.). Darum ist es gerechtfertigt, das 'versprechen' des Liedes 86, 31 als das letzte mit dem von 33, 17 in Verbindung zu bringen. Nun wird in den Dörperstrophen des Tones 86, 31 angespielt auf 'jene, die ze Wienne wîlen kouften platen' (88, 28). Das sind die Bauerburschen von 84, 23, die der Herzog zur Heerfahrt aufgeboten hat und die man 'ze Wienne koufen currît unde platen' sah. Was wird das für eine Heerfahrt gewesen sein? Schmolke meint S. 30, die Zeit, in welche sie falle, lasse sich nicht bestimmen, da Friedrich der Streitbare während seiner Regierung fast ununterbrochen Krieg geführt habe. Das Letztere ist richtig, trotzdem ist das Erstere ausführbar. Die Bauern werden in einem Winterliede, das nach dem Natureingang zu schliessen bei Eintritt des Winters gesungen ist, zu einem Feldzug aufgeboten. Etwa für den nächsten Sommer? Nein. Die Heerfahrt steht unmittel-

bar bevor. Die Bauern haben bereits in Wien ihre Ausrüstung eingekauft, sie sind bereits eingekleidet (der vüeret iegeslîcher nû ein îsenîn gewant 84, 15. sî sint nû hereliute 84, 19) und sollen bald abmarschiren. 'Jungiu wîp (nehmet Abschied), ir werdet selten mê von in getriutet' (84, 18). Es handelt sich also um einen Winterfeldzug. Die Kämpfe vom Spätherbst 1236 bis Ende 1239 sind sämmtlich für unsern Zweck nicht brauchbar, weil in dieser Zeit Wien den Herzoglichen verschlossen war. Vor dieser Periode fanden Kämpfe im Winter 1230, 1231/32 und 1233 statt. Aber auch diese sind auszuscheiden, weil das Lied unzweifelhaft in die Spätzeit (Zählung der Lieder, Verreden des Dichtens, Werltsüezeklage, Bittstrophe 84, 32, Schauplatz: das Tulner Feld) und nicht in den Anfang des österreichischen Aufenthalts gehört. Nun könnte man freilich, wenn man durchaus für die Dörperstrophen eine frühe Abfassungszeit annehmen wollte, diese von den andern Strophen, die hauptsächlich die späte Entstehung des Liedes begründen, abtrennen und weit voraufiegen. Auch Haupt hat ja die Strophen abgesondert und wie die Art des Druckes von v. 84, 8 und sein Stillschweigen anzuzeigen scheint, als selbständiges Lied angesehen. Gegen ein solches Verfahren sprechen aber die grössten Bedenken. Denn einmal ist es bei Neidhart mehr als zweifelhaft, ob man einen und denselben Ton in mehrere zeitlich geschiedene Lieder zerlegen darf. Thut man es, dann soll man es nur aus zwingenden Gründen thun. Solche liegen hier nicht vor. Sodann müsste man annehmen, dass bei dem Liede 84, 8, wie wir einmal 84, 8—31 bezeichnen wollen, der Natureingang verloren gegangen wäre; und drittens, dass der Dichter erst nach vielen Jahren in dem Liede 86, 31, dessen späte Abfassung nicht fraglich sein kann, auf die Bauern, die in Wien Platten kauften, wieder angespielt hätte. Als durchschlagend gegen die Trennung aber erscheint mir, dass der Werltsüezeton 86, 31 grade so komponirt ist, wie der von 82, 3; nur dass es in jenem unmöglich ist, die Busstrophen von den Dörperstrophen zu trennen, weil der Dichter

mitten in der Strophe von seinen Klagen auf das Dörperliche übergeht.[1])

[1]) Dieses und das voraufgehende aus 86, 31 geschöpfte Argument fiele allerdings fort, wenn Puschmann S. 36 Recht hätte, dass die Str. 88, 13—89, 2 unecht seien. Aber es steht damit, wie mit der Abtrennung der Str. 32, 1 (s. oben S. 85 A.). Ohne rechtes Verständniss für die lose Komposition und die sprungweisen Uebergänge, die für die Winterlieder gradezu charakteristisch sind (näheres in Kap. 10), führt er als Hauptbeweis für die Unechtheit an, dass plötzlich 'ohne jede Vermittlung und zu unserer Verwunderung' von den Dörpern des Tulner Feldes erzählt wird. 'Dass ein vernünftiger Gedankengang nicht besteht, ist zweifellos'. Ausserdem erregt es ihm Anstoss, dass 87, 14 die vrouwe (Welt) den Dichter zu neuen Liedern bewegen will, 88, 14 aber 'einer' kommt und bittet 'guote, singet etewaz', und dass der Dichter 87, 15 eine ablehnende, 88, 18 aber gar keine Antwort ertheilt. Da auf diese starken Kriterien hin die in R und c in gleichmässiger Ordnung überlieferte Strophe als unecht ausgestossen wird, so müssen natürlich auch die beiden folgenden Strophen, die mit ihr aufs engste zusammenhängen, dasselbe Schicksal erleiden, obwohl sie nichts weiter als das Wort tschoye 88, 40 verbrochen haben, das P. auffällig findet (warum nicht auch seinen Reimgesellen 'turloye'?). — Wenn man konsequent nach dieser Methode verfahren wollte, so bliebe kaum ein einziges Winterlied auch in der Hauptschen Sichtung übrig, das nicht mit unechten Strophen behaftet wäre, ja es bliebe überhaupt kaum ein Winterlied in seinem typischen Charakter übrig, sondern es würden fast alle in Fragmente und unechte Strophen zerflattern. Vor dieser Konsequenz ist der Verf. auch zurückgeschreckt. Er übergeht entweder ganz ähnliche Fälle mit Stillschweigen, oder er baut sich künstliche Nothbrücken. So z. B. bei dem Liede 85, 6, auf das er sich hier bezieht. Nachdem N. dort von Vrômuot und von den Minneliedern des Herrn Trœstelîn und seines Herzogs gesprochen hat, heisst es plötzlich: 'Weiz ab iemen, war die sprenzelære sint verswunden?' und dann folgt die Dörpererzählung. Man sieht, der Uebergang ist so jäh und unvermittelt wie möglich. Auch hier könnte P. sagen: 'dass ein vernünftiger Gedankengang nicht besteht, ist zweifellos'. Aber damit wäre die zweite Hälfte des Liedes vernichtet, und da P. aus der ersten Hälfte schon die Str. 85, 22, die Haupt nothwendig (s. z. d. St.), P. aber 'ungefüge' erschien, als unecht gestrichen hat, so schmölze das schöne Lied zu einem traurigen, lückenhaften ('nach der 3. Str. entsteht eine Lücke, die wir nicht ändern können' P. S. 36) Bruchstück zusammen. Diese Verwüstung dünkte ihn zu arg und er knüpft die Vrômuots- und die Dörperstrophen also zusammen: 'Da Vrômuot fortgezogen ist, so mag N. nicht mehr Minnelieder singen, sondern er wendet sich einem neuen

Aehnlich liegt es bei dem Werltsüezeton 95, 6. Hätte Neidhart zufällig auch den Ton 82, 3 so gebaut, so hätte man vornherein den Gedanken abgewiesen, zwei oder drei Lieder aus ihm zu schneiden. Wir haben zwei ganz parallele Töne: In beiden wird zuerst ein breites, weltschmerzliches Sündenbekenntniss abgelegt, dann folgen in beiden Dörperstrophen. In denen des ersten freut sich der Dichter, dass der Herzog die Bauerburschen des Tulner Feldes zur Heerfahrt aufgeboten hat, in denen des zweiten erinnert er sich daran mit Behagen, meint aber, es wären immer noch einige freche Gesellen da. Diesen augenscheinlich vom Dichter gewollten und beabsichtigten Parallelismus zu zerreissen, dagegen spricht alles, nichts dafür.

Können wir also das Lied 82, 3 nicht in die österreichische Frühzeit setzen, so müssen wir es wegen der Erwähnung Wiens[1]) bis zum Ende des Jahres 1240, wo der Fürst gegen König Wenzel die Waffen ergriff, oder bis zum Winter 1241/42 hinabrücken, wo Friedrich theils zu Einfällen in Ungarn, theils zu Kämpfen gegen die Mongolen wiederholt Truppen versammelte (Ficker S. 93. 105 f.). Später zieht der Herzog im Winter nur noch einmal, nämlich Januar 1246, zu Felde. Damit kämen wir aber über die Grenze hinaus, innerhalb deren wir uns zu bewegen haben. Die Feldzüge von Ende 1240 und 1241 passen in gleicher Weise für 82, 3. Wählen wir den von 1240, da der Herbst 1241 schon

Gegenstande zu: er singt von den sprenzelæren'. 'Eine solche Motivirung vermissen wir 88, 13'. Aber von dieser Motivirung, deren logische Sprünge ich auf sich beruhen lassen will, steht kein Wort da — sie ist willkürlich von P. erdacht — von Vrômuot ist sogar ausdrücklich das Gegentheil gesagt. Sie ist im Begriff nach Oesterreich zu kommen, und 'wil er (der Herzog) sî behalten, si wil gerne dâ belîben' 85, 30. An diesem Beispiel, das wir vielleicht zu ausführlich behandelt haben, mag man die Art der P.schen Strophenkritik erkennen, seine Wortkritik ist etwas besser, obwohl auch sie durch die von ihm konstruirten Ueberlieferungsbilder vielfach irre geht.

[1]) Wien öffnete erst Ende Dezember 1239 dem Fürsten die Thore (Ficker S. 87).

durch das Lied 101, 20 besetzt ist, so fiele der zweite Werltsüezeton in einen der nächsten Winter. Der unmittelbar folgende empfiehlt sich nicht wegen des 'wîlen' 88, 28, was doch einen längeren Zwischenraum vermuthen lässt. Dagegen wäre gegen den von 1242/43 oder genauer, da der Natureingang 86, 32 den beginnenden Winter ankündigt, Ende 1242 nichts zu erinnern. Da hier der Dichter, wie schon hervorgehoben, am allerernstesten und nachdrücklichsten das Singen verredet, so kann man vertrauen, dass er diesmal sein durch Unlust und Unvermögen unterstütztes Gelübde erst bei ganz besonderer Gelegenheit und auf dringendes Bitten seiner alten Freunde gebrochen haben wird. Es kommt hinzu, dass der Dichter nur in dem Liede 33, 15 ausdrücklich erwähnt, dass er sein Gelübde breche; sonst geht er stillschweigend über das frühere Verreden hinweg und stimmt von Neuem seinen Sang an. Man muss danach voraussetzen, dass er thatsächlich eine Zeit lang seinem Gelübde treu geblieben war. Schätzen wir diese Zeit auf 2—3 Jahre, so kommen wir wiederum für 33, 15 auf das Jahr 1245, und sehen wir uns nach einer besonderen Veranlassung um, so entdecken wir keine stärkere, als die Maifeier bei der Verleihung des Königsringes, durch die dem Lande die grosse Ehre, zum Königreiche erhoben zu werden, verbürgt wurde. 'Durch des landes êre muoz ich brechen mîn versprechen'. —

Das Lied war des Dichters Schwanengesang. Vor dem Tode Friedrichs (15. 6. 1246) endete sein Leben oder Schaffen (vgl. oben S. 49 f.). Bevor wir aber von seiner Person scheiden, wollen wir noch das Bild seines österreichischen Lebensabschnittes durch einige Züge vervollständigen.

Mit den Bauern gerieth Neidhart auch in Oesterreich sehr bald in Kriegszustand; sei es, dass ihm der Ruf des Bauernfeindes folgte, sei es, dass er sie durch seine neuen Spottlieder reizte (vgl. 80, 30). Dagegen werden seine Erfolge bei den Frauen keine Ursache mehr zur Feindschaft gewesen sein. Dazu war er doch schon ein zu alter Herr. Und er selber ist ehrlich genug, einzugestehen, dass ihm die

getelinge bei den Weibern den Rang ablaufen. Es scheint überhaupt in Oesterreich nur am Anfang ein Verkehr zwischen ihm und den Bauern stattgefunden zu haben, denn nur 74, 3 ff., wenn dort österreichische Fassung vorliegt, und 77, 5 ff. weisen auf einen solchen hin. Den Tänzen schaut er wohl noch, namentlich im Sommer[1]) zu, um Studien für seine Dörperbilder zu machen, aber er nimmt selber nicht mehr daran Theil; denn die dörper springen auf seinen tratz (74, 9. 90, 8) und bedrohen ihn (84, 8. 80, 30. 80, 33. 101, 14 und sonst), da er sie durch seinen 'üppeclîchen sanc' beständig reizt. Er bemüht sich jedoch wenigstens mit den Bauern seiner Wohnorte und deren nächster Umgebung Frieden zu halten. Weder aus Melk noch aus Lengebach noch aus ihrer unmittelbaren Nachbarschaft führt er Figuren in seine Dichtung ein. Die Ortschaften, die er erwähnt, liegen mehr als 8 Km von seinen Wohnsitzen entfernt, die meisten ungefähr 16 Km.

Sein Schwerpunkt lag vielmehr ganz am Hofe. Dass dieser Umstand günstig auf seinen Charakter und seine Dichtung eingewirkt habe, lässt sich nicht behaupten. Schon in Baiern, wo ja zuletzt die Sachlage eine ähnliche war, tritt dieser bedauerliche Einfluss deutlich hervor, in Oesterreich verschärfte er sich mit dem zunehmenden Verfall der dichterischen Kraft und der gänzlichen Abhängigkeit von der Gnade des Hofes. Der Dichter wandelt sich allmählich unter diesem Einfluss zum Hofnarren[2]) um. Sein einziges Bestreben ist, die Gesellschaft zu erheitern, ihre Lachmuskeln in Bewegung zu setzen, sei es auch auf Kosten der eigenen Person. In den

---

[1]) In acht österr. Liedern wird vom Tanz erzählt, davon sechsmal vom Sommertanz: 73, 24 (74, 3). 78, 11 (79, 1). 79, 36 (80, 35). 86, 31 (88, 40). 95, 6 (96, 17). 99, 1 (100, 12). In Klammern sind die Verse bezeichnet, die den Tanz als Sommertanz charakterisiren.

[2]) Tannhäuser klagt nach des Herzogs Tode: 'wer haltet tôren als er tet?' MSH II, 96a. Schon Uhland z. Gesch. d. Dichtg. u. Sage V, 251 bezog dies auf den Tannhäuser und Neidhart. Und ich glaube, dass er Recht hat. Die spätere Tradition, die N. zum Wiener Hofnarren macht, ist nicht ohne reale Unterlage. — Ueber 'tôre' als einen Sänger niederer Art vgl. auch Walther 103, 37 u. Wilmanns z. d. St.

Minnestrophen besingt er im höchsten Minnestil seine vrouwe, seiner 'ougen wunne', seines 'herzen küniginne', die schön wie die Sonne sei (79, 21), der er von Kindsbeinen an diene und singe, die ihm Tag und Nacht vor Augen schwebe (101, 31), vor der ihm seine Sinne schwinden (72, 34) — da mit einem Male entpuppt sich aus diesem hochgefeierten Ideale eine Dorfmagd, gegen die sich Uoze und Lanze und Eppe und Gumpe, die tumben getelinge, die gröbsten Freiheiten herausnehmen (vgl. 65, 12. 90, 13), indem sie den schmachtenden Sänger spielend bei Seite schieben. Oder der Dichter stösst unter Schwüren (70, 22. 78, 6. 81, 24) schreckliche Drohungen gegen die Bauern aus: 'ich mache alle rot, die mit ihr raunen (90, 5), ich schlage ihm die Hirnschale ein, wenn ich ihn treffe (93, 28), sie sollens mir gedenken' — aber im gegebenen Moment hebt er nicht die Hand zum Schlage auf[1]), nimmt vielmehr bei der ersten Prügelei Reissaus (74, 20) oder fleht den Herrn von Schönleiten um Hülfe an (79, 16) oder ist glücklich, dass der Fürst auf dem Tulner Felde aufgeräumt hat, oder er wirft sich vornehm in die Brust und meint: Ja, 'ich geschüefe daz ir etelîchem würde leit', jedoch — 'mîn zuht gât dicke vor mînem zorne' (61, 2. 70, 25); seine gesellschaftlichen Gewohnheiten erlauben ihm das nicht. Oder er giebt seinen Namen Preis, indem er den Neidhart spielt (74, 16. 91, 28), oder er verflucht mit komischem Zorne den, der Hildemars Haube gefertigt, und die Seide und das Tuch dazu aus Wälschland gebracht (86, 11) oder er jammert mit verstelltem Schmerze, wie der Bauer Fridepreht den Afterreif hin- und herrücke (75, 11). Man kann sich das dröhnende Gelächter der weintrunkenen Hofleute bei solchen Wendungen und Geberden denken, — welche Rolle aber spielt der greise Dichter? —

Und doch können wir ihm unsere Sympathie nicht versagen. Wir merken, dass ihm die unwürdige Rolle durch

---

[1]) Nur einmal in der bairischen Zeit versetzt er einem Bauern einen Stoss 56, 24.

Alter und Armuth aufgezwungen ist: 'sît daz mich daz alter von der jugende schiet, dô muos ich dulden des ich ê was ungewon. niemen sich verzîhe, im geschehe vil lîhte alsam. wirt er als ich grâ, sô ist missebieten dâ' (95, 36 ff.). Es packt ihn denn auch, je mehr seine Jahre vorschreiten, ein um so stärkerer Widerwille gegen sein ganzes Singen. In drei ergreifenden Tönen (82, 3. 86, 31. 95, 6) kündigt er der Welt den Dienst, der durch üppiglichen Sang seine Seele von Gott entfernt habe (87, 19). Der Hof ist seine Welt; und diesen hat er im Auge. Von ihm will er loskommen, von dem herabwürdigenden Sangesdienst, den er dort leisten muss. Aber um sein Ziel zu erreichen, muss er seinen Widerwillen in das Gewand tiefer Reue über seinen weltlichen Sang überhaupt hüllen. Wer an dieser Auslegung zweifelt, der lese 82, 25 f. und 87, 13 f. 'In der Jugend, ja da war die Welt so tugendreich, dass ich ihr gern 'ze dienste' meine Liedlein sang' (also nur den jetzigen Dienst für die Welt bereut und verabscheut er), sagt er an der einen Stelle; 'Will ich Sündhafter in Reue mich baden, so kommt Frau Welt und will, dass ich ihren Kindern neuen Sang singe', sagt er an der andern. Und fast mit denselben Worten erzählt er einige Strophen weiter von den Hofleuten: 'Wenn ich zur Busse wende meinen Sinn, da kommt einer und spricht: 'Guter' singet was. Lasst uns mit Euch singen', und setzt hiermit Welt und Hof gleich. Aber gerade seine Kunst verhindert, dass er des Hofedienstes so leicht ledig geworden wäre. So alt er war, so hatte er auf seinem Gebiete immer noch im kleinen Finger mehr Geschick und Witz als der junge Tannhäuser und Genossen im Ganzen. 'Was man jetzt singt, das taugt nicht viel', meinen die Hofleute zu ihm (88, 16). 'Sie wollen meinen Sang nicht entbehren, ich muss ihre Bitte gewähren und wieder singen' ruft der Dichter (33, 19). Und so kann er nur mit Mühe sein 'versprechen' aufrecht erhalten.

Aber es war ihm wenigstens vergönnt, als er zum letzten Male den Anforderungen der Freunde nachgeben musste, mit einem edlen, ernsten Liede von der Sängerlaufbahn Abschied

zu nehmen. Dem Mai, dem grünen Walde, der Heide mit ihren Rosen, denen seine ersten Lieder erklangen, ertönte auch sein letztes. —

Anhang.

Einige Daten zu Neidharts Leben und Liedern.

Zwischen	1180	und 1182 geboren.
Um	1200	Beginn seines Dichtens. Knappenlieder.
	1214	Zug nach den Niederlanden (?).
		19, 7. 20, 38.
		Heirath.
	1217—1219	Kreuzzug.
		1219. 11, 8. 13, 8.
	1225?	Ritt nach der Steiermark.
	1230—31	Winter. Uebersiedelung nach Oesterreich. Wohnsitz in Melk.
Vor	1234	Herbst. Uebersiedelung nach Lengebach (vgl. S. 78).
	1234	Herbst. 85, 6 Vrômuot in Oesterreich.
	1235	Mai. 31, 5. Vrômuot entronnen. Der Kaiser erwartet.
	1235	Herbst. 73, 11. Bitte um Verringerung des 'ungefüegen Zinses' (Kriegssteuer vom Spätsommer 1235). Verpfändung des Hauses.
	1236	Mai 32, 6 Erwartung des Einmarsches der Böhmen und Deutschen.
	1239	Weihnachten (?) 99, 1. (101, 6). Bitte um ein 'kleines Häuselein' (vgl. S. 80).

1240 Herbst. 82, 3. Aufgebot der Bauern zur Heerfahrt gegen König Wenzel. 1. (2) Werltsüezeton[1]) (vgl. S. 93 ff.).

1241 Ende. 101, 20. Der Kaiser erwartet zur Besitzergreifung Ungarns und Vertreibung der Mongolen (vgl. S. 86 ff.).

1242 Herbst. 86, 31. 2. (3.) Werltsüezeton. Letztes Verreden des Dichtens (vgl. S. 93 ff.).

1245 Mai. 33, 15. Letztes Lied des Dichters zur Feier der Verleihung des Königsringes an Friedrich II. (vgl. S. 91 ff.).

Vor 1246. 15. 6. Ende des Lebens oder Dichtens.

Vor 1250. Ende des Lebens.

[1]) Der 3. Haupt'sche Werltsüezeton 95, 6 ist vor den 1. zu stellen. Daher wäre sein 1. als 2., sein 2. als 3. zu bezeichnen.

Neidharts Sommerlieder.

Drittes Kapitel.

Inhalt der Sommerlieder.

Neidharts Reien drücken fast sämmtlich eine Beziehung zum Maientanz der Bauern aus: entweder durch den Mund des Dichters oder durch die Figuren des Liedes. Sie charakterisiren sich dadurch selber als Tanzlieder, als Lieder, die zum Reien beim Maifest gesungen wurden. Dass Neidhart nicht erst solche Lieder erfand, sondern dass sie lange vor ihm üblich waren, haben wir in Kap. 1 darzulegen gesucht, und ist auch ernstlich noch von keinem Sachkundigen bezweifelt worden. Dagegen ist es fraglich, ob und wieweit Neidhart die volksthümlichen Vorbilder nachahmte. Die besten Kenner des deutschen Volksliedes und zugleich so genaue Kenner der Neidhartischen Poesie, wie Uhland (Zur Gesch. d. Dicht. u. Sage III, 391. V, 252) und Liliencron (Zs. 6, 83 und wiederholt in der Vorrede zum deutschen Leben im Volksliede) haben übereinstimmend einen engen Anschluss des Dichters an das Volkslied angenommen; ausserdem Müllenhoff (Sagen, Märchen, Lieder aus Schleswig, Holstein u. s. w. S. XXVI. und zur Gesch. d. N. N. S. 15), Mannhardt, Wald und Feldkulte I, 188 und Wilmanns Zs. 29, 65; am entschiedensten Müllenhoff (Sagen XXVI.) mit den Worten: 'Neidhart schliesst sich ganz an das Volkslied an'. Meine eigene Meinung hierüber habe ich oben mehrfach ausgesprochen,

sie bewegt sich in derselben Richtung, und es gilt sie jetzt näher zu bestimmen und zu begründen. Für den einleitenden Theil der Lieder, d. h. für den Natureingang sammt den ihm angeschlossenen Formeln (Aufforderung zum Anlegen des Festschmuckes, zum Tanz u. s. w.) glaube ich nichts weiter hinzuzufügen brauchen. Dagegen bedarf der Haupttheil, wenn wir den auf den Natureingang folgenden Theil so nennen dürfen, einer eingehenderen Prüfung.

Dem Inhalt nach gliedern sich die Reien in folgende Gruppen:

1. Mädchenlieder[1]). Die Tochter will gegen den Willen der Mutter zum Tanz. 3, 22. 6, 19. 7, 11. 8, 12. (16, 38). 18, 4. 20, 38. 21, 34. 24, 13. 26, 23 = 10.
2. Altenlieder. Die Alte will zum Tanz. 3, 1. 4, 31. (9, 13) 19, 7. = 4.
3. Gespielenlieder. Gespielinnen unterreden sich theils über den Tanz, theils über die Minne. 10, 22. 15, 21. 22, 38. 28, 36. 29, 27. 33, 3. = 6.
4. Monologe. Mädchen sprechen ihre Sehnsucht nach dem Tanze oder nach dem Geliebten aus. 14, 4. 28, 1. = 2.
5. Persönliche Lieder. Der Dichter spricht in erster Person, theils erzählend, theils reflectirend. (5, 8.) 6, 1. 11, 8. 13, 8. 25, 14. 31, 5. 32, 6. 33, 15. = 8.

Sehen wir uns zunächst die trockenen Ziffern an, so nehmen wir wahr, dass diejenigen Lieder, in denen der Dichter persönlich zu seinen Hörern spricht (vom Natureingange, wo der Dichter als Vertreter der Gesammtheit spricht, ist natürlich abgesehen), kaum den dritten Theil der Gesammtzahl ausmachen, es sind unter 30 nur 8. Von diesen ist eines eigentlich auszuscheiden, nämlich 5, 8. Denn das Persönliche in ihm beschränkt sich auf eine kurze Schlussbemerkung, die wir auch sonst wohl finden (10, 19. 24, 4). Das Uebrige ist Natureingang oder, wie wir treffender sagen

[1]) R. Meyer (Reihenfolge) wählt dafür den Namen 'Jungenlieder'. Doch hat diese Bezeichnung für Norddeutsche einen schielenden Nebensinn.

können, ein Frühlingslied ohne weiteren Beisatz. Von den anderen 7 gehören drei der österreichischen Periode an: 31, 5. 32, 6. 33, 15. Die beiden letzten waren gewiss nicht für den Maientanz der Bauern bestimmt; sie sind rein äusserlich durch das Maienlob, das 33, 15 obendrein in die Mitte schiebt, als Reien gekennzeichnet. Sie enthalten Zeitklagen und könnten ebenso gut unter den Winterliedern ihren Platz finden. 31, 5, das ihnen nahe verwandt ist, hat neben der Zeitklage doch noch ein Reienbild (31, 25 ff.). Von den letzten 4 sind zwei Kreuzlieder 11, 8 und 13, 8. Sie sind merkwürdig durch die Natureingänge, die — für Aegypten sinnlos — vom Dichter dem traditionellen Gebrauch zu Liebe beibehalten sind. Ein neuer lehrreicher Beitrag, wie peinlich er in allen für das Volk gedichteten Liedern — und die Kreuzlieder gehören dazu — das Herkommen wahrte, und andrerseits, wie wenig die Natureingänge mit dem Naturgefühl zu thun haben. Im zweiten Kreuzliede muthet aber der Dichter unserer Phantasie nicht bloss zu, uns in den deutschen Mai zu versetzen, sondern auch ihn selber in der Heimath zu denken, wie er Mägde und 'Laien' zur Sommerfreude und zum Tanze auffordert, um im nächsten Augenblicke ihn wieder in Aegypten zu sehen, im Begriff einen Boten nach Reuenthal abzufertigen. So naiv war die Technik des mittelalterlichen Sängers. Das erste Kreuzlied spielt auf den Reien nur einmal ganz flüchtig an (12, 33), sonst ist es ein mit Mittheilungen, Wünschen, Freundschafts- und Liebesversicherungen angefüllter Feldpostbrief an seine Frau und Freunde im heimathlichen Dorfe. Das andere giebt sich dagegen in den vier ersten Strophen als echter [1]) Reien und geht erst in den drei letzten zu brieflichen Meldungen über. — Als wirkliche Reien in ihrer Totalität bleiben somit von den persönlichen Liedern nur zwei übrig: 6, 1 und 25, 14. Und grade diese haben fast gar keine subjective Färbung.

[1]) In dem Abschnitt über die Sommerlieder ist 'echt' häufig im Sinne von der Art nach echt gebraucht. Ein Missverständniss dürfte ausgeschlossen sein.

Der Dichter, obwohl er von sich aus darstellt, lässt seine subjectiven Gefühle und. Eindrücke nicht zu Wort kommen. In dem einen (6, 1) malt er das tanzende Liebchen unterm Lindenbaum, in dem andern (25, 14) erzählt er uns von der schönen Friderun — beides in grösster, epischer Objectivität. Und doch boten ihm die Lieder die beste nnd stärkste Veranlassung, die Geliebten zu verherrlichen, sein Entzücken, seine Hoffnungen, Wünsche oder Befürchtungen breit auszuströmen [1]. Aber nichts davon. Er fungirt nur als Zeichner und Berichterstatter und überlässt es, Bild und Erzählung auf uns zu wirken. Und wie hier der Dichter mit seiner Person zurücktritt, so in noch höherem Grade in den übrigen 22 Reien. Sein 'Ich' verschwindet nahezu vollständig. Ein ganzes reiches Liebesleben rollt sich vor uns auf, mannigfaltiger und wahrhafter, als es so mancher Minnesänger hatte, ohne dass der Dichter selbst das Wort ergriffe, ohne dass er selbst in Action träte, ja ohne dass er auch nur als Erzähler vor uns erschiene. Woher diese Zurückhaltung? Lag sie im Stile der damaligen Lyrik? Wir wissen das Gegentheil. Selbst Walther, der doch ein gut Stück realistischer angelegt war, als die Reinmar, Morungen, Hausen ist fast immer subjectiv und präsentisch. Oder hatte der Dichter kein Bedürfniss oder keine Neigung, seine Gefühle und Erlebnisse zum direkten, persönlichen Ausdruck zu bringen? Durchaus nicht. Wie wir uns später überzeugen werden, steht der Dichter in den Winterliedern fortwährend im Vordergrunde; er handelt mit, er spricht mit, er enthüllt uns redselig alle seine Empfindungen: Freude, Lust, Leid, Aerger, Zorn, Gram, er giebt uns seine Beobachtungen zum Besten, er schilt und spottet, kurz wir kommen von seiner Person gar nicht los. Und so objectiv die echten Reien sind, so subjectiv sind die Winterlieder. Sie sind rechte Ich-Lieder. Selbst ein schein-

---

[1]) Dem Liede 25, 14 sind allerdings zwei Klagestrophen über sein 'Ungemach' angefügt, aber so lose, dass sie künstlerisch für das Lied nicht in Betracht kommen und dass manche geneigt sind, sie überhaupt von dem Liede abzutrennen.

bar so neutraler Theil beider Liedergattungen, wie die Aufforderung zum Tanz, unterscheidet sich ganz charakteristisch. In den Reien spricht Neidhart als Reigenführer oder Vorsänger nichts weiter als eine allgemeine Formel aus, die sich an Alle wendet und die keine persönlichen Beziehungen enthält. Wie anders in den Winterliedern! Da redet er die Einzelnen an: Engelmar, dîn stube ist guot 35, 20; Engelmuot, ruof uns Künzen 37, 8; Gîsel, ginc nâch Jiuten hin 38, 32 u. s. w. Mit der Erklärung, dass der Wintertanz erst arrangirt werden musste, während der Maitanz nach Ort und Theilnehmern ein für allemal bestimmt war, ist nichts geholfen. Denn einerseits konnte der Dichter den Wintertanz als vorbereitet und angesagt voraussetzen, wie er es ja auch thatsächlich in dem Augenblick, wo das Lied beginnt, war, und zum Tanze selber in der gleichen Manier einladen, wie zum Sommertanz, andererseits hinderte die Maifestlichkeit nicht, dass der Dichter, wie in den Winterliedern, seine Aufforderung an einzelne mit Namen genannte Personen richtete [1]), die dann typisch für die Gesammtheit der Mädchen und Burschen aufgeführt waren. Ja man könnte dieses sogar poetischer finden. Und so hat es auch der Dichter in dem in eine Zeitklage eingeflickten Reienbilde 31, 26 gehalten: 'Ûf Hiltrât, Liukart, Jiutel, Berhtel . . .' ruft er dort den Mädchen zu und ermahnt sie zur Begehung des Maifestes. — Und weiter. Wie nahe lag es dem Dichter, den Tanz als gegenwärtig darzustellen und sich dabei in die Handlung miteinzuweben, und sei es auch nur, indem er eine Unterhaltung mit einer seiner Schönen führt, wie er das in den volksthümlichen Winterliedern thut (37, 33. 45, 21)! Doch nein. Lieber erzählt er dann im Winter, was ihm beim Reien passirt ist, als dass er sein 'Ich' in die Handlung des Reienliedes einmischt.

[1]) Man sehe nur, wie es der Fortsetzer von 31, 5 (Hpt. 185) macht. 'Engelmar . . sol ez allen frouwen sagen . . . daz si komen zuo der linden, Gundewîn sag allen hübschen meiden, das sî komen ouch dâ hin' u. s. w.

Und doch erkennt man aus einer Stelle wie 31, 26, oder an vereinzelten anderen, wo verstohlen sich persönliche Liebeslaute an die Oberfläche wagen (10, 19. 24, 4. 30, 1.), oder an den Kreuzliedern oder endlich an der grossen Masse der Winterlieder, dass der Dichter das lebhafteste Bedürfniss hatte, persönlich hervorzutreten, persönlich sich zu den Figuren seiner Dichtung in Beziehung zu setzen und sich seiner jeweiligen Empfindungen unmittelbar zu entladen. Wenn er trotzdem in allen eigentlichen Reien gegen sein Bedürfniss und gegen die Mode seine Person in den Hintergrund drängt, wenn er seine Gedichte, wie der Epiker und Dramatiker, von sich ablöst und ihnen eigenes Leben verleiht, so kann der Grund hierfür nirgends anders liegen, als in den volksthümlichen Vorbildern, deren vielhundertjähriger und durch die Verbindung mit dem Maifest geheiligter Art treu zu bleiben, ihn die Gewohnheiten, der Geschmack und der davon abhängige Beifall des Landvolkes zwangen. Dass aber dem Volksliede grade dieses Verschwinden der dichterischen Individualität durchaus gemäss ist, bedarf keiner weiteren Darlegung.

Damit haben wir uns den Weg zur Betrachtung der übrigen Reien, die mit wenigen Ausnahmen als echte und rechte Reien, als typische Vertreter ihrer Gattung gelten können, gebahnt. Unter ihnen bilden wiederum, wie die obige Aufstellung lehrte, die Mädchenlieder (10) die weitaus grösste Gruppe. Wir bemerken, dass sie frühzeitig beginnen (3, 22) und frühzeitig aufhören (26, 23) [1]; ja ihr Aufhören würde sich als noch früher darstellen, wenn die Kreuzlieder an die späte Stelle gerückt würden, an die sie nach meiner Meinung gehören. Wir würden dann nach S. 23 keine Mädchenlieder mehr treffen. Es erhellt daraus, dass sie sämmtlich in der Jugend und im beginnenden Mannesalter gedichtet sind. Dem entsprechend sind sie bis auf eins un-

[1]) Ich halte vorläufig an der Hauptschen Reihenfolge fest, die ohnehin für die ersten und letzten Lieder durch historische und andere Kriterien gesichert ist. Wo die Abweichung von ihr für meine Ausführungen ins Gewicht fällt, wird dies besonders bemerkt werden.

gemein frisch und lebendig gehalten. Auch ein anderer Umstand spricht dafür. In der grossen Mehrzahl der Fälle (8) sind die jungen Mädchen von einer unwiderstehlichen Sehnsucht nach Neidhart beherrscht. Dies konnte der Dichter, auch wenn er es fingirte, nur in seinen guten Jahren fingiren. Andernfalls hätte er sich lächerlich — man vergesse nicht, dass er die Lieder persönlich vortrug — gemacht, wozu er in den Reien nicht die geringste Neigung zeigt.

Das Grundmotiv aller Mädchenlieder ist, wie schon angegeben, das Verlangen der Mädchen nach dem Tanze oder nach dem Geliebten und der Widerstand der Mütter hiergegen. Die Form, in der durchweg das Motiv behandelt ist, ist die dialogische, also dramatische. Da die epische, obwohl sehr wohl möglich, nicht zur Verwendung kommt, so dürfen wir daraus schliessen, dass die dramatische die althergebrachte war. Das Grundmotiv ist mit grossem Geschick mannigfach variirt, so dass es immer wieder von neuem Interesse erweckt.

Die Variation liegt zunächst im Tone des Dialogs.

3, 22 eine sanfte zärtliche Abmahnung der Mutter: 'Ich habe dich als mein einziges Kind an meinen Brüsten aufgezogen, thu es mir zu Liebe und lass dich nach den Männern nicht gelüsten'. Darauf die Tochter innig und respektvoll: 'Liebe, hehre Mutter (sonst höchstens 'liebe Mutter'), ich kann nicht anders, es grünet an den Aesten, dass Alles möchte bersten. Er klagt nach mir so sehr; er sagt, dass ich die schönste sei von Baiern bis nach Franken. Soll ich dafür ihm nicht danken?' In diese Frage klingt das Lied mild aus.

6, 19. Die Mutter ernster: 'Betrüger sind allenthalben. Bleib zu Haus, das mag deiner Ehre dienen'. Die Tochter schwört — wir fühlen falsch —, sie trage nach Männern kein Verlangen. Die Mutter fügt sich, die Tochter lässt sich schmücken und eilt dann in höheren Sprüngen, als je eine Magd sprang, zum Tanz.

7, 11. Die Mutter weist nachdrücklich auf die bedenklichen Folgen hin: 'Eine Wiege wird an deinem Fusse gehen'. Die Tochter dreist: 'Dies ist mir gleich. wîp diu truogen ie

diu kint . . . diu wiege var verwâzen!' Darauf Prügelei zwischen Mutter und Tochter.

8, 12. Die Mutter setzt sogleich mit scharfen Drohungen (Prügel) und Befehlen ein: 'jâ swinge ich dir daz fuoter mit stecken umbe den rügge . . . sitze und beste mir den ermel wider in'. Die Tochter frech und höhnisch: 'muoter, mit dem stecken sol man die runzen recken den alten als eim sumber. noch hiuwer sît ir tumber dan ir von sprunge vart'. Und ohne erst die Antwort abzuwarten, springt sie mit den naseweisen, trotzigen Worten davon: 'bî dem soume durch den ermel gât daz loch'.

Die Kunst des Dichters in der Charakteristik zeigen in den einzelnen Liedern schon die ersten Worte, mit denen die Töchter ihre Absicht zum Tanz zu gehen verkündigen. 3, 22 entschuldigend, sie wolle den Sommer würdig empfangen. 6, 19 bittend-fragend: ihr sei von des Knappen Singen gesagt, es möchte ihr wohl gelingen, mit ihm zu springen. 7, 11 fest entschlossen: 'Merze vor den reien spranc, bî dem solt dû mich vinden'. 8, 12 mit keckem Trotz: 'Und wenn meine Mutter mich mit einem Seile anbände, zur Linde muss ich doch'. So ist Charakter und Verhältniss von Mutter und Tochter von vornherein bündig und glücklich angedeutet.

Auffallend ist es, dass bei den genannten vier Liedern die Steigerung des Tones genau mit der Reihenfolge, die Haupt ihnen gegeben hat, parallel geht, während Haupt seinerseits einfach C nachging unter Ausscheidung des Unechten, der Winterlieder, eines Kreuzliedes und eines späteren Reien (20, 38).

Eine andere Art der Variation ist die der Situation. Die Tochter meldet nicht der Mutter, sondern der Freundin ihr Vorhaben. Die Mutter hat sie belauscht, tritt hinzu, und nun beginnt das Wechselgespräch, hierher gehören 8, 12 und 24, 13; oder die Mutter war sogleich anwesend wie 18, 4 und 26, 23. Die Gespielin bleibt in diesen Liedern immer stumm, sie dient nur als Staffage.

Eine dritte und vierte Variation schafft sich der Dichter

durch Einschub einer Handlung in den Dialog oder durch leise Umänderung des Motivs für den Widerstand der Mutter. So wird 24, 13 der Streit durch eine höchst lebendige Handlung unterbrochen. Die Tochter fordert den Schlüssel zum Schrank; die ablehnende Antwort der Mutter lässt der Dichter errathen; die Tochter greift zum Stuhlbein, stürzt auf den Schrank los und bricht ihn gewaltsam auf. Dann erst nimmt die Mutter wieder das Wort und giebt ihr unter Schlägen den Abschied. — Die Umgestaltung des Motivs für den Widerstand der Mutter findet sich 26, 23. Die Mutter ist dort weniger gegen den Tanz an sich, als gegen den Tanz mit dem von Reuenthal. Die Tochter solle den Meier heirathen und sich vom Ritter trennen. In Folge dessen bewegt sich das Gespräch um Bauer und Ritter.

Eine fünfte Variation wird nur durch ein einziges Lied repräsentirt, durch 16, 38. Dieses Lied enthält ebenfalls einen Streit zwischen Mutter und Tochter, aber er entspringt nicht aus der Sehnsucht der Tochter nach dem Maientanz — und ich habe deshalb das Lied oben in Klammern gesetzt —, sondern aus ihrer Klage über die Schmerzen, die sie von Mannesminne dulde. Die Mutter wittert dahinter Schlimmes, und es kommt zu einer heftigen Scene.

Dass Neidhart bei dieser Reiengruppe volksthümliche Lieder nachgeahmt, dafür sind wir in der glücklichen Lage einen starken Wahrscheinlichkeitsbeweis zu erbringen. Denn diese Art hat sich im Volks- und Kinderliede erhalten, wie man sich aus Müllenhoff, Sagen, Märchen u. s. w. S. 482. 484 überzeugen kann[1]. Das erste (Müllenh. S. 482. Uhland, Volksl. I,

[1]) Man könnte freilich der Meinung sein, dass erst unter dem Einfluss der Neidhartischen Poesie sich jene Lieder gebildet hätten. Aber einmal haben die Lieder ein sehr selbständiges Gepräge. Sodann ist doch recht zweifelhaft, ob die Neidhartischen Reien bis nach Holstein und dort bis in die Volkskreise gedrungen sind. Die Reien waren weit weniger verbreitet, als die Winterlieder. Wenn wir M ausschliessen und z als Handschrift betrachten, so sind die Reien in 6, die Winterlieder in 12 Handschriften überliefert. Ausserdem ist zu beachten, dass nörd-

81) wird von Hans Detleff in seinen Ergänzungen zu Neocorus, Chronik des Landes Ditmarschen (II, 569 ed. Dahlmann), als Springel- oder Langedanz, d. h. also als Reien ausdrücklich bezeichnet. In ihm finden wir auch den 'rüter', der das Mädchen liebt. Danach lässt sich kaum annehmen, dass Neidhart ihn erst in das Tanzlied gebracht hat.

Ein ferneres Zeichen für die Alterthümlichkeit des Grundmotivs der Mädchenlieder ist, dass es den Winterliedern ganz fehlt. Hätte es Neidhart erst erfunden, dann musste es ihn für das Winterlied so brauchbar wie für das Sommerlied dünken. Denn warum sollte die Mutter vom Wintertanze nicht dasselbe befürchten, als vom Sommertanze? Heute gilt der Wintertanz auf dem Lande vielleicht als gefährlicher. Und dass er zu Neidharts Zeiten nicht so harmlos verlief, dafür verweise ich auf 37, 15. 42, 18. 44, 11. Der Unterschied erklärt sich aber sehr leicht, wenn das Motiv ausschliesslich im volksthümlichen Sommerliede behandelt war. Zugleich würde aus dieser Thatsache von neuem hervorgehen, dass in früheren Zeiten Wintertänze nicht üblich waren. Das hier Gesagte gilt auch, wie wir vorausschicken wollen, vom Altenmotiv.

Aus eigenem Vermögen Neidharts stammt wahrscheinlich das Motiv vom bäuerlichen Freier und sicher das von der Mannesminne. Schon, dass das Lied, das auf diesem ruht, nicht auf den Reien Bezug nimmt, spricht dafür zur Genüge.

Welche Art des Mädchenliedes, ob die derb-deutliche oder die züchtig-ehrbare die verbreitetere und ursprünglichere gewesen sein mag, ist nicht leicht zu entscheiden. Im Volksliede hat sich nur die letztere erhalten. Es wäre aber falsch, daraus einen Schluss zu ziehen und etwa Neidhart, wie dies geschehen ist, für die Einfügung der derben Züge verant-

---

lich der Linie Zittau—Magdeburg—Minden bisher weder eine Neidharthandschrift noch eine Schriftstelle, in der er erwähnt wäre, gefunden worden ist. Nur am Niederrhein und dessen Nachbargebieten begegnen wir nordwärts den Spuren Neidharts.

wortlich zu machen. Im Gegentheil entsprechen grade diese (vgl. S. 8 ff.) weit mehr dem Grundgedanken des Frühlingskultus, wie die sittsam-harmlosen. Es soll ein Ueberschuss an Kraft und Lust hervortreten, wie dies so bezeichnend die im Sommerliede mit Vorliebe gebrauchten Adjective und Substantive geil und geile ausdrücken[1]). Auch stimmen die Thatsachen, die aus vergangenen Jahrhunderten gemeldet werden, durchaus zu dem, was die Lieder von bedenklichen Folgen der Frühlingsfeier andeuten oder aussprechen. Dass die anstössigere Variante unterging, während die andere am Leben blieb, ist dem Einfluss von Kirche und Staat zuzuschreiben. Beide haben die Frühlingsfeste, wo und wie sie nur konnten, bekämpft. Gegen die Lieder hat die Kirche jahrhundertelang geeifert, gegen die Bräuche vielfach beide vereint; das Maienholen, die Sommerfeuer, ja selbst das unschuldige Sommersingen, wie es hie und da noch heute im Schwange ist, hat die hohe Obrigkeit sammt ihrem pedantischen Anhange aus polizeilichen Gründen beanstandet, eingeschränkt, unterdrückt. Das Messer, das die geilen Auswüchse beschneiden sollte, hat den Baum ins Mark getroffen.

Neben den Mädchenliedern sind am zahlreichsten vertreten die Gespielenlieder. Auf sie stossen wir erst ziemlich spät 10, 22 und sie begleiten uns bis in die Spätzeit Neidharts 33, 3. Daher mag zum Theil sich erklären, warum sie nicht die Frische und noch weniger die dramatische Kraft der Mädchenlieder auszeichnet. Zum andern Theil lag die Ursache wohl in dem Stoff. Am meisten von Maienglanz ist noch das früheste 10, 22 überleuchtet. Aber es ist dafür recht inhaltsleer. Die eine Gespielin hört das Mailied (Natureingang) erklingen. 'Wohlauf', ruft sie, 'trûtgespil mit mir zur Linde. Da finden wir, was dein Herz begehrt.' Die andere ist sogleich einverstanden. Man bringt ihr das Festgewand. Sie legt es an, und Beide springen zur Linde. Ein Ende

[1]) geile Alte 3, 15. 9, 36. g. Magd 8, 23. 14, 31. g. Herzen 12, 30. g. Sprünge 21, 26. 31, 38.

haben ihre Leiden... Ein leichtes, anmuthiges Frühlingsbildchen. Von reicherem Inhalt, aber künstlerisch sehr unbefriedigend ist 28, 36. Der Dichter hat es hier kaum zu einem Dialoge der beiden Gespielen gebracht, geschweige denn zu einer dramatischen Scene. Wendelmuot klagt, dass ihr die Mutter die Festkleider verschlossen habe. Das geschieht in der 2. Strophe; und damit sie in den nächsten dreien den Grund davon erzählen könne, wirft die Freundin die Frage dazwischen: Warum denn? Das ist ihre ganze Rolle. Sonst zeigt die Erzählung Wendelmuots das alte Geschick Neidharts, Thatsachen und Stimmungen in aller Kürze wirkungsvoll darzustellen.

In den übrigen Gespielenliedern hat Neidhart ähnlich wie in den Mädchenliedern einen Kontrast zwischen den Sprechenden durchzuführen gesucht, aber nicht entfernt mit demselben Glücke. Relativ am besten ist es ihm in 22, 38 gelungen. Die Eine will zu Ehren des wiedergekommenen Maien einen Sprung thun, der lange jung erhalte. Die Andere fragt, wer sie so gute Sprünge lehren konnte. Das lehnt die Erste spitz ab, worauf ein kurzes, heftiges Wechselgespräch folgt, das den völligen Bruch der bisherigen Freundschaft herbeiführt. Unklar ist hierbei, warum die erste Gespielin es ablehnt, den Namen ihres Geliebten zu nennen; in den andern Gespielenliedern giebt sie auf die gleiche Frage sofort die offenste Antwort. Lag der Grund, was ich allerdings glaube, in bestimmten realen Verhältnissen, so musste dies in dem Gedichte irgendwie angedeutet sein.

Die letzten drei Gespielenlieder: 15, 21. 29, 27. 33, 3 haben ein stark höfisches Gepräge und nehmen auf den Reien gar nicht (29, 27. 33, 3) oder kaum merkbar (15, 21 durch 16, 6 u. 37) Bezug. 15, 21 und 33, 3 behandeln dasselbe Thema. Die Eine klagt über die Männer, die nicht mehr rechte Minne pflegen; die Andere blickt optimistischer in die Welt und meint, es gäbe immer noch solche. Damit bricht in 33, 3 das Gespräch ab. In 15, 21 spinnt es sich weiter aus. Zum Beweise für ihre günstigere Ansicht beruft sich

die Zweite auf einen, der um sie werbe; und als ihre Freundin sie dringend bittet, ihr diesen trefflichen Mann zu nennen, ruft sie jauchzend aus: 'Den sie alle nennen den von Reuenthal und dessen Sang sie kennen überall — der ist mir hold'.

Bei 33, 3 fragt es sich, ob es ein Fragment ist, oder ob der Uebergang von den übrigen Strophen des gleichen Tones zu ihm verloren gegangen ist. Diese Alternative hat Haupt zu der Strophe 33, 3 gestellt und seine Entscheidung offen gelassen. Schmolke S. 7 und R. Meyer (Reihenfolge S. 97. 110) halten es für ein Fragment. Dagegen hat Wilmanns Zs. 29, 81 weder die Existenz einer Lücke, noch die eines Bruchstückes zugegeben, vielmehr auszuführen versucht, dass es nur einer Umstellung der Strophen bedürfe, um den ganzen Ton als ein einheitliches Lied erkennen zu lassen. Er schlägt vor, die Hauptsche Strophenordnung, wie folgt, zu ändern: 1. 2. 7. 8. 3. 6. 4. 5. und Str. 2 der einen Gespielin in den Mund zu legen, worauf die andere mit den Worten einfiele: 'Trûtgespil, nû swîge'. Das ganze Lied erhielte an den VV. 'dâ von wolde ich singen unde sagen und belîbe der fride noch stæte' einen wirksamen Abschluss. Diese Strophenordnung hat Keinz in seiner Ausgabe S. 131 durchgeführt, und man muss gestehen, dass das Lied sich so nicht übel liest. Der Sprung von Str. 8 zu Str. 3 ist nicht grösser als er auch sonst hie und da in den Sommerliedern betroffen wird, z. B. 14, 36 und 32, 1, wo Niemand (ausser Puschmann) eine Lücke, oder 15, 5 und 26, 7, wo wenigstens Haupt keine Lücke annimmt. Ferner erzielen wir auf diese Weise eine grössere Uebereinstimmung mit der handschriftlichen Ueberlieferung. Legen wir die Strophenfolge von R zu Grunde, so stellt sich des Verhältniss folgendermassen:

R	c	Wilm.	Haupt
1.	1.	1.	1.
2.	2.	2.	2.
3.	3.	4.	3.
4.	4.	5.	6.
5.	5.	3.	7.

R	c	Wilm.	Haupt
6.}[1])	6.	8.	8.
7.}	8.	6.	4.
8.[2])	7.	7.	5.

Beide Handschriften, die das Lied überliefern, haben also die Gespielenstrophen in der Mitte, die Zeitklagen am Ende. Ausserdem ist zu beachten, dass c und, bevor die 8. Strophe von dritter Hand nachgetragen war, auch R mit den VV. dâ von wolde ich singen u. s. w. schlossen. Danach hätten wir hier eine Mischung zweier Elemente, des Gespielendialogs und der Zeitklage, wie in dem vorhergehenden Liede eines Reienbildes und einer Zeitklage. Auch in dieser losen Verbindung ganz verschiedenartiger Stoffe nähern sich die österreichischen Reien den Winterliedern.

Es bleibt noch 29, 27 zu besprechen. Es ist der höfischste unter allen Neidhartischen Reien. Dass der Dichter in den 'echten' Reien höchst selten seine eigenen Gefühle ausspricht, wissen wir; aber einzig in seiner Art und ganz nach höfischem Muster ist es, dass er unmittelbar, nachdem er im Natureingange hervorgehoben hat, die ganze Welt sei frohen Muthes, fortfährt: 'ich kann das leider von mir nicht sagen, meine 'sehnende' Sorge schwindet nicht, sie bleibt mein Ingesinde'. Ferner reden die beiden Gespielen über Minne und Minneleid mit einander, als ob sie bei Hausen und Reinmar in die Schule gegangen wären. Der ganze höfische Wort- und Phrasenschatz wird ausgebreitet. 'senede' findet sich nicht weniger als viermal in dem kurzen Gedichte: daneben die swaere, das trûren, leit und ungemach, welches den lîp verdirbet, diu riuwe, das vremde sîn des Mannes, liebes mannes schult und was sonst dahin gehört[3]). An den

---

[1]) Am Rande von anderer Hand.

[2]) 'Am Rande, wie es scheint, von dritter Hand'. So Haupt. Benecke positiv 'von einer andern etwas spätern Hand'. Sollte B. nachträglich seiner Abschrift, die Haupt benutzte, ein 'wie es scheint' hinzugefügt haben?

[3]) Erich Schmidt, Reinmar 102 ff. R. Meyer 52 ff. 59. —

Reien werden wir mit keinem Worte erinnert. Die erste Gespielin klagt, dass Leid und Ungemach den Leib und die Sinne verderben, seitdem ihr ein lieber Freund 'fremde' geworden sei: 'Habe Geduld', tröstet die andere, 'und verbirg nach Kräften, dass du um lieben Mannes willen leidest'. Darauf beichtet die erste, es sei der von Reuenthal, dessen Sang ihr Herz bezwang. — Ohne den Namen Reuenthal könnte das Gedicht ruhig unter die Lieder jedes höfischen Minnesängers eingereiht werden, und es würde unter ihnen nicht auffallen. Denn um das Maass des Höfischen voll zu machen, hat es auch streng dreitheiligen Strophenbau. Und merkwürdigerweise steht es auch thatsächlich in A und C — ohne die Schlussstrophe — unter anderm Namen. In C unter Alram v. Gresten, in A unter dem jungen Spervogel. Dazu tritt, dass Scharfenberg es scheinbar wie herrenloses Gut betrachtete und in freier Umdichtung wiedergab. Nach diesen Anzeichen könnte man geneigt sein, das Lied für unecht zu halten. Und doch darf daran nicht gedacht werden. Nicht blos die Schlussstrophe (in R und c überliefert) mit dem von Reuenthal kennzeichnet es als Neidhartisches Eigenthum, sondern auch die in der Zusatzstrophe angefügte Bitte um ein Haus am Lengebach. Aber so sicher diese Strophen die Eigenthumsfrage lösen, so erregen sie dafür andere kritische Bedenken, die uns nöthigen werden, an anderer Stelle noch einmal Entstehung und Ueberlieferung des Liedes im Zusammenhange zu prüfen.

An der Volksthümlichkeit des Gespielenmotivs kann man trotz seiner theilweisen höfischen Behandlung nach Uhlands Erörterungen über den Gegensatz der Bleichen und Rothen in der deutschen und französischen Literatur (Schriften III 403 f.) schwerlich zweifeln. Uhland verweist auch a. a. O. auf Burkarts Gespielenlied (MSH I, 204b), das allerdings nicht wie eine Nachahmung Neidharts, sondern wie selbständige Nachbildung eines Volksliedes aussieht; ausserdem auf das Lied No. 115 in seiner Volksliedersammlung (bei Liliencron, Volkslied um 1530 S. 263), das in hochdeutscher und

niederländischer Fassung vorhanden ist. Als einen negativen Beweis muss man endlich auch den Umstand erachten, dass der vorneidhartische Minnesang das Motiv gänzlich vernachlässigt hat. —

Die vierte Gruppe bilden die Altenlieder. Wir besitzen deren nur vier, aber jedes ist von eigener Art. Zunächst das rein epische: 4, 31, von lapidarer, ich möchte sagen, urzeitlicher Kürze und packender Energie. Es ist das einzige Gedicht Neidharts, in dem weder er selbst, auch nicht als Erzähler, noch irgend eine andere Person spricht, und es macht den Eindruck, als ob es unmittelbar aus dem Volksmunde niedergeschrieben wäre.

3, 1 spielt theils in die Mädchen- theils in die Gespielenlieder hinüber. Seine Echtheit ist mehrfach angefochten worden, wie ich meine und später darthun werde, mit Unrecht. Das Verhältniss zwischen Mutter und Tochter hat sich umgekehrt. Die Alte springt in unbändiger Lust wie ein Zicklein empor, sie muss zur Linde an des Knappen Hand. Die Tochter warnt altjüngferlich vor dem gefährlichen Knappen. Doch die Mutter stirbt vor Sehnsucht nach seiner Minne (nâch sîner minne bin ich tôt) und reisst ihr trûtgespil, eine andere Alte, in ihrer Fröhlichkeit mit zum Tanz.

Das dritte Lied 19, 7 hat noch mehr vom Mädchenliede an sich, als das vorhergehende. Einleitung und Schluss sind ihm entlehnt. Die Tochter will zum Tanze unter die Linde. 'Da will ich mit', meint die Mutter, 'ich fühle mich in meinen grauen Locken so jung, wie ein Kind. Wo ist mein Kopfputz?' Darauf ernste Zurechtweisung von Seiten der Tochter, die ihren Willen durchsetzt und die Mutter nöthigt, daheim zu bleiben. Sie selbst aber tauscht beim Tanz mit dem von Reuenthal zarte Geschenke aus.

Das vierte Lied 9, 13 weicht von den bisher charakterisirten völlig ab. Es fehlt ihm das Grundmotiv, dass die Alte zum Tanz will. Die Alte leidet am Minneschmerz und giebt der theilnehmenden Tochter (?) Auskunft über die Ursachen und Art des Leidens ganz nach dem Muster von

Veldekes Eneide v. 9789 ff. Behagh. (261, 17 ff. Ettmüller), das dem Dichter hierbei unverkennbar vorgeschwebt hat.[1]) Die Sprache des Liedes sowie seine Figuren erinnern in nichts an dörperlichen Ursprung. Nur die Alte 'in ir geile' weist auf das volksthümliche Motiv hin, das in höfischem Gewande einmal zu präsentiren Neidhart sich gereizt fühlen mochte. Der Zusammenhang ist 10, 10 ff. nicht recht klar. Auf die Frage der Jungen: 'sage, von welhen sachen kom daz dich diu Minne schôz?' geht die Alte nicht ein, sondern setzt die Wirkungen der Minne auseinander. Die Inkongruenz von Frage und Antwort wird auch nicht behoben, gleichviel wie man die Fassung der Verse 10, 12 f. redigirt.[2]) Man könnte deshalb

---

[1]) Wenn R. Meyer (Reihenfolge S. 113) meint, die Anklänge an die bekannte Stelle der Eneide wären zu gering, um eine Benutzung derselben anzunehmen, so kann ich dem nicht beipflichten. In den Versen 9, 35—10, 15 ist kaum ein einziger, der nicht bei Veldeke seine Quelle oder sein Ebenbild fände. Das Heilen der Liebeswunden (9, 35) En. 9894. 9946 f. 10351 f. Das Berauben der Sinne (10, 2) 9834 u. ö. Die Arznei (10, 3) 9942. von seneder nôt lîde ich (10, 6) = wi mocht ich die nôt alle erlîden 9868. Die Minne schiesst Pfeile (10, 9, 11) 9918. 10036. 10110. goldene (10, 8) Pfeile 9920. 10111. Das Lindern — wenn man 10, 13 mit Benecke und Haupt 'sî linde' liest -- des unsenften klôzes (10205 onsachte swere) 9888. 9944 u. ö. Das Schwinden des Schlafes (10, 15) 9842. 10463. Ausserdem vergleiche man noch die ganze Str. 10, 4 ff. mit Eneide 10036 ff.

Neidhart:	Veldeke:
diu hât mit ir strâle	doe skôt sî frouwe Vênus
mich verwundet in den tôt,	mit einre skarpen strâlen.
von seneder nôt	dat wart her al te quâlen
lîde ich manege quâle.	sint over ein lange stonde.
sî ist von rôtem golde niht von stâle.	si gewan eine wonde
an mîn herze schôz sî zeinem mâle.	an her herte enbinnen.

Das ist doch beinahe eine Paraphrase.

[2]) R liest: unsenften klôz kan diu Minne machen. Es ist möglich, dass durch Absicht oder Versehen 'diu Minne' aus der Frage in die Antwort gerathen ist, und dann ist die freie Aenderung Beneckes 'sî linde' erlaubt. Aber giebt sie einen guten Sinn? Nach dem ganzen Zusammenhange will die Alte von den Qualen, den Schmerzen der Minne, nicht von ihren Wohlthaten berichten. Deshalb muss man nach einer

geneigt sein, nach der Frage eine Lücke von sechs Versen anzunehmen, wenn nicht die Reime Frage und Antwort zu fest an einander bänden. Dass sich aber die Reime in der nächsten Strophe wiederholt haben sollten, ist, wie hier die Sache liegt, unglaublich. Für wahrscheinlich halte ich es dagegen, dass eine ungeschickte Ausdrucksweise des Dichters vorliegt, der eigentlich sagen wollte: 'Woran merktest du, dass dich die Minne schoss?' Dann würde die Antwort, die mit einem Gleichniss anhob, ganz gut darauf passen (vgl. die letzte Anm.).

Bei der Gruppe der Altenlieder ist uns am wenigsten gestattet, sie als eine selbständige Schöpfung Neidharts anzusehen. Die tanz- und liebeslustige Alte war in germanischen Landen eine Thatsache — man erinnere sich des Berichts der Chronik von St. Trond —, und darum kam sie frühzeitig in die Lieder des Volkes. Seit dem 10. Jahrhundert lief in Island ein vierzeiliges Liedchen vom schönen Ingolf um, mit dem die Alte sich verbinden will, so lange ihr zwei Zähne im Oberkiefer sitzen (MSD[2] 364). Solche leicht improvisirte Vierzeiler werden auch in Deutschland keine Seltenheit gewesen sein, zumal der Gegenstand förmlich zu launiger, poetischer Behandlung herausforderte. Einen Abglanz davon haben wir, ausser bei Neidhart, vermuthlich in einigen Vagantenliedern. So heisst es in den Carm. Bur. No. 114: Congregatur, augmentatur coetus juvenum, adunatur, collaetatur chorus virgi-

---

andern Lesart suchen; ich dachte an: unsenften klôtz kan sî minner machen, aber Edward Schröder trifft wohl den Nagel auf den Kopf, wenn er vorschlägt: u. kl. k. diu Minne swachen. Der Sinn wäre in beiden Fällen: die Minne kann einen harten Klotz geringer (kleiner, schwächer) machen (geschweige denn einen Menschen); sie bewirkt, dass man schwindet unter Lachen u. s. w. Das vorangestellte Gleichniss würde so dem nachfolgenden 'swinden' entsprechen. Ausserdem kämen wir auf diese Weise dem Texte von R sehr nahe. Puschmann S. 22 will lesen: unsenfte blôz kan diu minne machen, und übersetzen: Von Unlieblichkeit kann die Minne entblössen = eine Alte kann die Minne jung machen. Dazu stimmt das Vorhergehende und Folgende noch viel weniger, als zur B.schen Lesart.

num; et sub tilia ad choreas venereas salit mater, inter eas sua filia. Und No. 54: Filomela stridula voce modulatur, floridum alaudula tempus salutatur, anus, licet vetula, mire petulatur, lasciva juvencula cum sic recreatur. Dass sie im Volksmunde nicht fortlebten, ist nicht wunderbar. Als die Mailust sich dämpfte oder gedämpft wurde, da verlor sich auch das Auflodern der urwüchsigen Lebenskraft alter Frauen am freudenvollen Maientage. Mit den tanzlustigen Alten verschwanden aber die Lieder, die von ihnen sangen. Denn das Volk verlangt, dass das, wovon es singt, wahr sei. Volkslieder, die keinen Boden in der Wirklichkeit mehr haben, sind zum Tode verurtheilt.

Als Neidhartisch möchte ich dagegen die Einführung der bedächtigen und tugendhaften Jungen in das Altenlied ansprechen. Es ist dies Motiv zu wenig natürlich, um dem Volksgeist entsprungen zu sein. Dagegen lag es für den Dichter nahe, zum grösseren Vergnügen seiner Zuhörer das Verhältniss, wie es die Mädchenlieder regelmässig boten, im Altenlied umzukehren (vgl. Wilmanns Zs. 29, 72). Einer reicheren Ausgestaltung war ohnehin das Motiv nicht fähig. Die Wendung ins höfische (9, 13) war ein gezwungener und nicht glücklicher Gedanke. Der Dichter hat denn auch den Stoff frühzeitig (19, 7) fallen lassen, wie ich glaube, weil er keine neue Variation fand.

Die letzte Gruppe sind die Monologe. Sie sind nur durch zwei Beispiele vertreten: 14, 4. 28, 1.

In 14, 4 verliert sich beinahe der Monolog im Texte des Liedes. Er umfasst fünf sehr kurze Verse. An einen langen Natureingang, der in eine Aufforderung fröhlich zu sein ausläuft, knüpft eine 'geiliu magt' den Seufzer: 'owê, ich bin behuot. ine getar vrô gesîn niht offenbâr. got wolde daz niemen hüeten solde'. Das ist der ganze Monolog. Darauf folgt eine Strophe, in der der Dichter das hübsche Mädchen sich nach Reuenthal wünscht; dann zwei Strophen mit wortspielenden Sprüchen über Liebe und Freundschaft.

In 28, 1 ist der Monolog kräftiger herausgearbeitet. Er

nimmt zwei Strophen ein und schliesst nach einem dreistrophigen Natureingang das Lied nachdrücklich ab. Die Jungfrau will sich zum Reien schmücken um deswillen, der sie zu allen Stunden wünscht nach Reuenthal. Der Winter hat ein Ende, 'ich minne in, deist unwende'. Der Monolog steht sichtlich in Zusammenhang mit dem von 14, 4. Denn in beiden ist von dem Wunsche Neidharts die Rede, die Magd in Reuenthal zu haben. Doch 14, 4 bezeichnet Neidhart selbst diesen Wunsch als unerfüllbar, weil seine meisterinne dies nicht dulden würde; während in 28, 1 eine solche Andeutung fehlt. Im Gegentheil erregen die Worte der Magd: 'ich minne in, deist unwende' die Voraussetzung, dass der Dichter damals noch unverheirathet war. Es wäre deshalb 28, 1 früher als 14, 4 anzusetzen. Zu einer solchen Umstellung räth auch der Charakter beider Lieder. In 14, 4 der Monolog weich, farblos, dürftig, in 28, 1 feurig, sinnlich, energisch; in 28, 1 schliesst das Lied mit den Worten der dichterischen Figur ab, wie in den besten Reien der Jugend, in 14, 4 mit den Wünschen des Dichters, an die sich Betrachtungen über Liebe und Freundschaft anhängen, sowie es Neidhart in den Reien des Alters liebte und dem Alter gemäss ist; 28, 1 ist streng objectiv im Stile des volksmässigen Reien, 14, 4 in seinem letzten Theil subjectiv, durch den Stil der Winterlieder beeinflusst. Auch ein metrischer Grund ist nicht ohne Belang. 14, 4 hat ganz regelmässigen Auftact, wie ihn sonst nur die späten Reien haben (vgl. Tischer S. 36, wo 22, 38 zu streichen ist).

Stark gepflegt hat Neidhart, wie wir sehen, diese Reienart nicht. Sie schloss durch sich selbst jede Handlung und jede mannigfaltigere Situation aus und lag aus diesen Gründen weder für das Naturell noch für das praktische Bedürfniss des Dichters günstig. Dass der Monolog schon vor Neidhart im Volksliede gepflegt wurde, bekunden die zahlreichen Frauenstrophen, die wir am Eingange des Minnesangs finden in Zeiten und Gegenden, wo von einem ausländischen Einfluss nicht die Rede sein kann, und in einer Sprache, die uns

durchaus volksthümlich anweht. Das bezeugt auch die Beliebtheit, deren sich das Motiv im spätern Volksliede erfreute. Aber es ist wohl das jüngste unter den volksthümlichen, die Neidhart benutzte. Denn es verlangt einen Grad des Sichselbstempfindens, den das Subject erst nach geraumer Kulturentwicklung erreicht. —

Werfen wir, nachdem wir die einzelnen Gattungen betrachtet haben, noch einen Rückblick auf die Gesammtheit der Lieder mit echtem Reiencharakter, so nehmen wir als ihren gemeinsamen Zug wahr, dass ebensowenig als der Dichter auch die jungen Bauern handelnd oder sprechend erscheinen. Ja sie sind noch strenger ausgeschlossen, als der Dichter. Dieser durchbricht doch hie und da die objectiven Schranken des Reien, der Ausschluss der Bauern aber ist ein absoluter. Die einzigen Ausnahmen, die wir entdecken, befinden sich bezeichnender Weise in persönlichen Liedern, also in Liedern, die an sich aus dem Rahmen des echten Reien heraustreten, in 25, 14 und 31, 5. Der Fall in 31, 5 ist sehr leicht, es werden einige Bauern genannt, die den Reien sprangen, an der Hand des einen Elene. Das ist alles. Schwerer wiegt der von 25, 14. Es wird dort von Engelmar erzählt, dass er Friderun aufgelauert und den Spiegel von der Seite gerissen habe. Das ist ein ernstlicher Verstoss gegen das sonst von Neidhart beobachtete Gesetz, dem Reien keine Dörpergeschichte einzuflechten. Die Wichtigkeit des Gegenstandes, die persönliche Erregtheit mag ihn über die Reiengrenzen hinausgedrängt haben. Und doch ist auch hier die Einwirkung der Stilgesetze des Reien deutlich bemerkbar. Wie ruhig erwähnt er Engelmar! Kein böses Wort entschlüpft ihm gegen den frechen, üppigen dörper, der ihn so gekränkt hat. Ebenso charakteristisch ist des Dichters Verhalten in 31, 5. Dort musste er sich, nachdem er einmal die Bauern in das Lied eingeführt und sie uns beim Tanz an der Hand der Mädchen vorgestellt hatte, förmlich gestossen fühlen, nun (wie in den Winterliedern) eine kleine Tanzbegebenheit anzuschliessen. Doch mit grosser Festigkeit weicht

er der Versuchung aus, ebenso wie in 6, 1, wo er sehr bequem von seiner oder der Bauern Theilnahme am Tanze erzählen konnte. Wie anders machen es da die Nachahmer! Sie haben die dankbaren Stoffe, die der Sommertanz bot, gleich im Sommerliede selber ergiebig und wohlgefällig verwerthet; damit uns aber auch ein Kriterium zur Erkenntniss ihrer Nachahmung in die Hand gegeben.

Dass Neidhart keine innern Gründe zu seiner dichterischen Praxis bestimmen konnten, ist einleuchtend. Und wenn man etwa für den Mangel des Dörperlichen als Grund angeben wollte, dass alle wahrhaften Reien in einer Zeit gedichtet seien, in der der Dichter mit den Bauern noch nicht verfeindet war oder sich verfeinden wollte, so ist dem entgegenzuhalten, dass er die Schilderungen weder in einem Tone zu halten brauchte, der die Gesammtheit verletzte wie z. B. in den ersten Winterliedern, noch dass sie überhaupt etwas Verletzendes an sich haben mussten, wie z. B. in 31, 5 oder 36, 18. 44, 36. Auch für eine andere Gewohnheit des Dichters können innere Gründe nicht geltend gemacht werden. Nämlich, warum er die Tänze selber — gleichviel ob als gegenwärtig oder vergangen — in keinem echten Reien (die Ausnahmen sind in den drei persönlichen: 6, 1. 25, 14. 31, 5) zum Gegenstand der Darstellung macht. Es handelt sich immer nur um die Sehnsucht nach dem Tanz, die Erzählung bleibt immer bei den Vorspielen zum Tanz stehen. Wollen wir für diese Erscheinungen eine Erklärung gewinnen, so bietet sich auch hier keine andere dar, als dass die Wucht des volksthümlichen Vorbildes den Dichter in den altüberlieferten Bahnen festhielt (vgl. S. 108). Warum aber Männer dem Frühlingsliede fehlten, ist früher erörtert worden. Und warum Tanzschilderungen, denen nothwendig ein individuell bestimmtes Gepräge beiwohnen musste, nicht hineinpassten, ist ebenfalls unschwer zu begreifen. Die Motive mussten etwas allgemein Typisches haben und zwar nach der Richtung, dass die beseligende und sinnlich erregende Kraft des Frühlings zum prägnanten Ausdruck kam. Dazu waren Tanz-

scenen wenig geeignet. Um so mehr alle andern Motive der vier ersten Reiengruppen.

Viertes Kapitel.

Form der Sommerlieder.

Wenn uns der Inhalt der grossen Mehrzahl der Reien die Ueberzeugung gewährte, dass Neidhart sie nach volksthümlichem Muster schuf, so wird diese Ueberzeugung durch die Betrachtung der Form verstärkt. Unter Form verstehe ich hier nur die sprachliche, da die architektonische (der Bau der Reien) und die metrische an besonderer Stelle behandelt werden sollen. Bei der sprachlichen Form unter scheide ich den Satzbau, den Wortgebrauch und die Darstellungsweise.

Der Satzbau ist überaus einfach, so einfach als die Gefühle und Verhältnisse der Menschen, von denen die Lieder singen und sagen. Es sind schlichte Naturkinder, die uns hier entgegentreten; sie leben in und mit der Natur und ihr Inneres befindet sich in Uebereinstimmung mit der Aussenwelt. Die lichten Tage des Sommers erhellen ihre Gemüther und der sonnenheisse Tag bringt ihr Blut in Wallung. Ihre Liebe fordert Gegenliebe, ihr Verlangen Befriedigung. Sie begnügen sich nicht mit Hoffnungen und Träumen, sie spielen nicht mit einem wân (vgl. Burdach, Reinmar S. 109. 117), sondern wonach sie sich sehnen, woran sie sich freuen, wollen sie auch unmittelbar und wirklich haben. Ihr Denken und Fühlen ist grad und klar, von jeder Sophistik und jeder Konvention unberührt. Daher ist in dem Satzbau der Reien kein Raum für die Wenn und Aber, die Obgleich und Dennoch,

die Weil und Da der Minnescholastik. Aussage wird an Aussage ohne grammatische Verbindung gereiht, ihr innerer Zusammenhang erscheint wie selbstverständlich. Kaum dass ein Relativsatz oder ein abhängiger Substantivsatz die kunstlose Satzbildung erweitert. Man sehe sich z. B. darauf hin 3, 1. 4, 31. 6, 1 an. Noch seltener stossen wir auf adverbiale Nebensätze. Am häufigsten unter ihnen sind noch Temporal- und Bedingungssätze. Das Erstere ist erklärlich. Das zweite dagegen auffallend. Wir bemerken jedoch bei einer Durchmusterung sogleich, dass sie sehr ungleich über die einzelnen Lieder vertheilt sind. Bis auf S. 10 treffen wir nur vier Bedingungssätze (6, 27, 36. 7, 28. 8, 22), dann in dem einzigen Kreuzliede 11, 8 drei, in dem Liede 18, 4 sogar fünf; sonst ganz verstreut einige wenige, bis sie sich in den spätesten wieder stark mehren (31, 8, 11. 32, 24, 30. 33, 4, 12, 22). Das Kreuzlied und die letzten Lieder sind persönliche, in denen uns die häufigen hypothetischen Wendungen nicht Wunder nehmen können.

Viel unbeliebter sind die Konsekutiv- und Kausalsätze. Ursache und Wirkung sollen aus der Aufeinanderfolge sich von selbst ergeben. Die Konsekutivsätze sind, wenn auch in geringer Zahl (7), doch ziemlich gleichmässig über alle Perioden vertheilt, während wir dem ersten Kausalsatz nach 3, 20 (sît) erst 9, 23 (dô) begegnen und obendrein in halbtemporalem Sinne; dem nächsten 10, 38 (sît), dann 17, 35 (sît), 18, 36 (daz), 23, 14 (wan), 23, 39 (daz); also im ganzen sieben Mal. Das bei den Minnesängern so beliebte 'wan' nur einmal.

Noch sparsamer sind die Restriktiv-, Konzessiv- und Finalsätze verwendet. Von Restriktivsätzen habe ich drei notirt (20, 12. 26, 10. 29, 12 — eingeleitet durch wan daz), von Konzessiv- zwei (5, 32. 9, 10 swie), von Finalsätzen zwei (9, 35. 23, 2).

Diese Beobachtungen stimmen mit denen Burdachs (Reinmar S. 56 f.) zu MF überein. Temporalsätze frühzeitig auch im volksthümlichen Liede, Konditionalsätze nicht volksthüm-

lich und erst später entwickelt, Konsekutivsätze volksthümlicher, aber in alter Zeit doch auch selten, Kausalsätze verhalten sich wie die konditionalen, stehen aber in der Anwendung weit hinter ihnen zurück. Auf die letzte Gruppe der Adverbialsätze hat Burdach seine Beobachtungen nicht ausgedehnt. — Bemerkenswerth ist noch, dass Neidhart die Konjunktion möglichst zu vermeiden sucht, namentlich in hypothetischen Sätzen z. B. 12, 31. 17, 39. 18, 22, 28, 31, 33. 27, 16 und dadurch den Schein der Parataxe hervorbringt.

Nach dieser Statistik wird es nicht überraschen, dass Perioden, die zwei adverbiale oder zwei gemischte (substant.-relativ. und adverbiale) Nebensätze enthalten oder über diesen Umfang oder über den von zwei von einander abhängigen substant.-relativischen Nebensätzen hinausgehen, in den Reien zu den Seltenheiten gehören, obwohl sie zum grössern Theile als sehr einfache bezeichnet werden müssen. Am häufigsten finden sie sich in den beiden spätesten Liedern 32, 6 und 33, 15 (sieben Fälle). Charakteristisch ist hier der Unterschied der persönlichen, subjectiven Strophen und der objectiven mit reienmässigem Inhalt. Diese einfach parataktisch, jene komplizirt syntaktisch gebaut. Man vergleiche z. B. 32, 6—17 und 33, 3—14 mit 32, 18—35. In 32, 6—17 fast jeder Vers ein Satz, in 32, 18—35 die ganze oder halbe Strophe in einen Satz geschlossen. Aehnlich verhält sich 33, 29—34, 11 zu 33, 15—28 und 34, 12—18. Von den Reien der Frühzeit ist es einzig und allein das Lied 7, 11, in dem wir Perioden entdecken (7, 27, 31). In den Reien der mittleren Zeit sind sie auch recht selten anzutreffen (11, 22. 19, 11. 22, 34. 23, 11. 26, 7), eine auffällige Ausnahme bildet nur das Lied 18, 4, das nicht weniger als vier Perioden aufweist (18, 22, 28, 35. 19, 2) von denen eine (18, 28) noch durch ein Anakoluth erschwert ist. Es ist dasselbe Lied, welches auch durch die Häufigkeit der Bedingungssätze von seinen Genossen abstach. Auch sonst hat aber das Lied manches Eigenthümliche. Im Natureingange ist fünfmal die Verbindung durch nû hergestellt, für walt steht das ganz

ungewöhnliche hagen (bei Neidhart ἅπαξ εἰρημένον), den Blumen wird statt des nahe liegenden rôt das Epitheton gelpf beigelegt (nur an dieser Stelle) und endlich der jedem regelmässigen Rhythmus widerstrebende Versbau. Anscheinend haben wir es hier mit einem verunglückten Versuche Neidharts zu thun, in eine fremdländische (französische) Tanzmelodie den deutschen Reien zu zwingen (s. unten Kap. 13). Der neuen Weise zu Ehren glaubte er wohl etwas Neues auch im Ausdrucke leisten zu müssen. —

Zum Satzbau in enger Beziehung stehen die rhetorischen Figuren. Wir ziehen sie nur insoweit in Betracht, als sie wirklich den Charakter von Kunstmitteln an sich tragen oder verwickeltere Gedankengänge äusserlich bekunden. Die Ausbeute hieran ist sehr dürftig und doch lehrreich. Am häufigsten ist die rhetorische Frage vertreten: 3, 19. 4, 28. 14, 19. 16, 6. 17, 35. 20, 22, 25. 21, 8, 24. 24, 33. 26, 36. 27, 23. 33, 5, 28, 29. Obwohl die rhetorische Frage an sich nichts Unvolksthümliches hat, so bemerken wir trotzdem, dass in den volksthümlichsten Reien (den ersten acht) der Dichter sie möglichst meidet.

Die Antithese widerstrebt in weit höherem Grade dem volksmässigen Stil. Sie beschränkt sich im Wesentlichen auf die höfischen oder subjectiven Stellen bezw. Lieder: 5, 32. 14, 15. 15, 16 ff. 17, 19 f. 29, 35 ff. 31, 6. 32, 3, 9, 18, 36. 33, 22 und versteckt 34, 12. Ausserdem nur 14, 28. 24, 14. 29, 4. Ein Oxymoron 10, 14. Auch hier tritt sogleich hervor, welch starken Antheil an der Verwerthung des Kunstmittels die spätesten Lieder haben. Daneben sei auf das Lied 14, 4, das wir schon aus inhaltlichen Gründen in eine spätere Zeit setzen wollten, hingewiesen. Es hat drei Antithesen (14, 15, 28. 25, 16).

Die noch feineren Kunstmittel wie Revokatio, die verschiedenen Arten der Responsion (mit einer Ausnahme, der vierfachen Anaphora 32, 12 ff.) u. A. mangeln gänzlich. Einzelne, wie die Verkuppelung verwandter, sich ergänzender oder entgegengesetzter Begriffe, der Gebrauch von Bildern, Ver-

gleichen, die Personifikation werden theils beim Wortgebrauch, theils bei der Darstellungsweise zur Behandlung kommen.

Für die sprachliche Form ist neben dem Satzbau der Wortgebrauch von eingreifender Bedeutung. Ueber ihn hat R. Meyer (Reihenfolge S. 46 ff.) werthvolle Zusammenstellungen gemacht. Doch reichen sie für unsere Zwecke nicht aus. Denn es lässt sich aus ihnen nur erkennen, welche Gedichte mehr aus dem höfischen, welche mehr aus dem volksthümlichen Wortschatz geschöpft haben. Es lassen sich aber volksthümliche Worte so gebrauchen, dass der Stil doch unvolksthümlich wird. Wir werden deshalb neben der Wahl der Worte auch auf die Art ihrer Verwendung, insbesondere auf die Art ihrer gegenseitigen Bestimmung zu achten haben.

Was zunächst die Wahl der Worte betrifft, so kann man sich aus der Meyer'schen Sammlung leicht überzeugen, dass Neidhart in allen Liedern mit echtem Reiencharakter selten zu abstracten Begriffen oder zu Worten einer nur in der Schrift existirenden Sprache greift. Sein Sprachmaterial ist keine gesuchte, vornehme Auslese, keine aus dem klügelnden Verstande geborene, blasse, schattenhafte Rede, sondern der kleine, schlichte, aber kernige und sinnlich-anschauliche Wortschatz des Volkes. Und so wenig das Volkslied 'für das tausendfach Gesagte und Gesungene nach einem sonderlich neuen und überraschenden Ausdruck' sucht (Liliencron, Volkslied um 1530 S. LVIII), so auch Neidhart in seinen guten Reien. Worte und Wendungen wiederholen sich, so oft Sache und Gedanke wiederkehren. Desgleichen meidet er es, den Charakter eines Dinges wechselnd oder mehrfach zu bestimmen; oder er hält es überhaupt für überflüssig, eine besondere Eigenschaft ihm beizulegen. Beides im Stile des Volksliedes. Denn das Volk stellt sich jedes konkrete Ding entweder nur von einer und zwar der dauernd oder augenblicklich hervorstechendsten Seite vor, so dass diese eine Seite zu nennen genügt; oder es hat das Ding in seiner Ganzheit so klar und fest vor Augen, dass dem Worte, das es bezeichnet, nichts

hinzugefügt zu werden braucht. Der letzte Fall tritt auch ein, wenn der Zusammenhang die Bedeutung eines Wortes völlig erhellt.

Aus diesen Umständen entspringt die Sparsamkeit der Beiwörter. Mit 'wol- und hochgemuot, rîche, niuwe, liep, wolgetân, lieht, grüene, grîs, junc, alt, stolz, kalt, kleine, süeze, wunneclîch, geil' bestreitet der Dichter fast seinen ganzen Bedarf. Manchen Substantiven giebt er, so oft sie auch vorkommen, beinahe nie ein Beiwort. 'Linde', das er 12 mal gebraucht, hat ein einziges Mal ein Epitheton (grüene 11, 6), 'winter' an 15 Stellen zweimal (lanc 9, 16. kalt 22, 11 dieses so ungemein nahe liegend) 'bluomen' an 18 Stellen zweimal (gelpf 18, 18. brûne, blâwe 34, 10), 'vogele' an 21 Stellen einmal (kleiniu 6, 9).[1]) Aehnlich steht es mit 'muoter, tohter, boum, wise, sumer, walt und heide'; aber auch 'maget, vrouwe, wât mit seinen Synonymen gewant, kleit' u. s. w. erscheinen nicht selten ohne Attribut, selbst in Fällen, wo man es eigentlich erwartet. Bestimmt aber Neidhart das Substantiv durch ein Adjectiv, sei es attributiv oder prädikativ, so geht er nur ganz ausnahmsweise über ein Adjectiv hinaus; und zwar kehrt dann gewöhnlich, bei einzelnen Worten sogar immer, dasselbe wieder. So ist die 'ougenweide' immer 'lieht', das 'loup' immer 'niuwe', 'sanc oder stimme' der Vögel immer 'süeze'; der Sommer entweder 'liep' oder 'lieht' (15, 27)[2]), das Gewand 'lieht' oder 'sûberlîch' (11, 4. 18, 13) oder das 'beste'

---

[1]) Zum Vergleich zog ich die Frühzeit des Minnesangs heran MF. I, III (Meinloh), IV (Regensburg), V (Rietenb.), VII (Dietmar), wo also die künstlerische Technik noch wenig entwickelt war. Und doch haben die vogele an den fünf Stellen, wo sie sich finden, dreimal ein Epitheton: 3, 21. 33, 16. 34, 4. (kleine) die bluomen an sieben Stellen fünfmal: schoene (6, 10) rôt (14, 2. 19, 15) wolgetân (33, 19) rôsebluomen (34, 8). Lehrreich ist auch Dietmar 33, 16 ff., wo 'vogellîn, winter, linde, bluomen' in vier aufeinanderfolgenden Versen mit den Attributen 'kleine, lanc, breit, wolgetân' versehen sind.

[2]) Ich füge nur dort Belege bei, wo die betr. Worte bei Meyer nicht berücksichtigt, oder die Belege für sie unvollständig sind. — Ps.-Neidh. XLVIII, 24 haben die Sommertage vier Attribute!

(5, 9. 5, 27. 18, 8); die Mädchen sind entweder 'stolz, junc, geile, unwandelbaere' (28, 24) oder 'wolgetân' und nur in einem, wohl durch Reimnot veranlassten Falle (15, 39) 'wolgetân und minneclîch'.[1]) — Zwei Adjectiva erscheinen ausser an der eben genannten Stelle attributiv: 4, 26 'liebiu—hêre' mit zwischengeschobenem Substantiv; 'vrömde, süeze' 25, 18 'kleine süeze' 28, 2 'langiu, senediu' 30, 18; prädikativ: 34, 8 'lieht und wol gwyzieret'; zwei Adjectiva mit angeschlossenem Participium: 'brûne, blâwe — rôt underwieret' 34, 10; und einmal drei Adverbia: 'wunneclîch, lobelîch, vrô' 29, 31.

Auch bei den Verben ist der Kreis, innerhalb dessen Neidhart sich bewegt, ein verhältnismässig kleiner, indem er auch hier ohne Bedenken an parallelen Stellen sich wiederholt und auf der andern Seite rhetorische Häufungen meidet. So werden 'brîsen, strîchen, rîchen, sich zweien, sich vröuwen, singen, springen' u. a. immer von neuem wieder verwandt. Die Enthaltsamkeit in der Aneinanderreihung mehrerer Verben werden wir am besten erkennen, wenn wir alle mehrgliedrigen Verbindungen aufzählen. — Zweigliedrige: sitze und beste 8, 34. diu sint geheilet unde ir nôt zergangen 9, 17. mit zühten sîn gemeit und vürhten schame ruoten 17, 2.

[1]) 'schoene' findet sich in den Sommerliedern nie als Epitheton der Frauen. Nur einmal ist es prädikativ (diu schoenste) 4, 29 gebraucht. Man könnte demnach an seiner Volksmässigkeit zweifeln, zumal es im Volksliede des 16. Jahrhunderts auch noch nicht recht beliebt ist. 'Hübsch und fein' werden ihm vorgezogen. Dagegen ist es im Nibelungenliede — und zwar (nach Lachmannischer Anschauung) sowohl in den echten wie in den interpolierten Strophen — und in der Gudrun ganz gewöhnlich. Im Winterliede verwendet N. es häufig, namentlich substantivirt: diu schoene. — Im Sommerliede kommt das Adjectiv auch sonst sehr selten vor, nämlich ausser 4, 29 noch 17, 2 (zuht) und 31, 17 (sumerzît). Das Adverb öfter: 4, 5. 7, 4. 8, 16. 10, 30. 14, 20. 18, 4. 22, 11, aber nie in Beziehung auf Frauenschönheit. — Aehnliches beobachten wir an 'guot', das im Sommerlied mit Widerstreben (von Frauen nur an zwei höfischen Stellen 11, 14. 16, 18), im Winterliede mit grosser Vorliebe gebraucht wird.

strîch von mir unde swîc 19, 1. daz dir ze leide wirt und dînen rücke swirt 19, 4. der wuohs ir wempel und gewan ein kint 21, 10. der hôchgemüete trage und vröude mêret 21, 35. erwint und volge 22, 37. daz dû mich swachest, dir selben vient machest 23, 39. bliuwen unde stôzen 25, 10. sorge mêret und sêret 30, 18. volge und habe gedult 30, 23. behiuten unde behâren 32, 26. singen unde sagen 32, 34. lieben und leiden 33, 11. Dreigliedrige: slahen, stôzen, roufen 21, 32. zieren, ridieren, zwieren 22, 15. Ein Blick auf die Reihe lehrt, dass auf den ersten 6 Hauptschen Seiten keine einzige mehrgliedrige Verbindung vorkommt, auf den nächsten 22—12, und auf den letzten 4—5. Die Neigung zum rhetorischen Stil in den spätesten Liedern also am stärksten. Ausserdem nehmen wir wahr, dass der Dichter Imperative und Infinitive am liebsten verbindet.

Der Gebrauch der Substantive zeigt ungefähr dieselben Erscheinungen. Beschränkung auf die volksthümlichen Worte, keine Sucht nach Abwechslung, die Paarung häufiger, aber volksmässig. Für die 'rôse'[1]) tritt nie eine andere Blume ein, nicht der 'vîol', dem wir zuerst Ps-Reinmar 183, 35 begegnen, noch die 'lilie', die Walther gern im Natureingange oder Gleichniss (27, 20. 28, 7. 43, 32. 74, 31. — 53, 38. 68, 2) verwendet. Beide waren in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts noch unvolksthümlich, die Lilie erst aus der kirchlichen Poesie eingewandert (Wackernagel Kl. Schriften I, 208). Die Nachtigall, der Liebling des Volksliedes, erhält an einer Stelle (26, 29) einen Genossen an der 'droschel', aber verdrängt wird sie nur in einem uneigentlichen Reien der österreichischen Zeit: 31, 25 durch 'merlîn' und 'zîsel'. Dass die 'linde' beständig erscheint, will ich nicht als charakteristisch hervorheben, weil sie auch bei höfischen Dichtern alleinherrschend ist (Er. Schmidt a. a. O.). Die häufige Wiederkehr anderer Worte, wie 'sumer, winter, bluomen, vogele, meie, walt, heide, schal, sanc, ougenweide' u. s. w. wäre nicht so geboten gewesen, wenn Neidhart

---

[1]) Vgl. Erich Schmidt, Reinmar S. 111.

öfter auf einzelne Züge des Natureinganges hätte verzichten wollen. Aber damit hätte er die Volksthümlichkeit desselben geschädigt. Und dass er dies nicht that, zeigt uns, wohin er im Reien strebte. — Gehen wir zu den substantivischen Verbindungen über, so sind von zweigliedrigen folgende aufzuführen:

die boume zuo der erden 4, 23. berc und tal 4, 31. 26, 30. beide tac und ouch die naht 5, 4. wint unde ouch *snê[1]) 5, 16. snê und ouch îs 6, 2. bluomen unde klê 7, 14. junge und alte 8, 12. arme und rîche 9, 22. vogele sanges unde bluomen vil 10, 28. *waete und *wat 10, 30. vriunden unde mâgen 12, 5. mägde und *leien 13, 18. vreude und êre 16, 10. vreude und kurzewîle 19, 27. vreude und wunne 28, 36. trûren und ungemüete 17, 14. leit und ungemüete 23, 9. 30, 12. boum unde wise 18, 16. zwicke und slege 18, 34. âbent und morgen 22, 5. schuohe und kleider 22, 28. walt und heide 22, 38. vruote und hôchgemuote 23, 3. dienest und triuwe 23, 33. droschel, nahtigal 26, 29. vreuden und *ougenweide 26, 33. lîp und sinne 30, 10. merlîn und zîsel 31, 25. wîbe unde meide 33, 10. *êre und *lêre 33, 15, 18. sünde bî der schande 31, 14. Disjunctiv: weder pfaffe noch leie 31, 7. weder vride noch suon 31, 13. — Dreigliedrige: Heid anger walt 5, 8. Beier, Swâbe unde Vranken 16, 2. golzen, rîsen unde huot 29, 6. trûren, leit und ungemach 30, 9.

Aus dieser Liste geht hervor, dass der Gebrauch mehrgliedriger Verbindungen ziemlich gleichmässig in den einzelnen Perioden ist, dagegen ihre Art wechselt. In den ersten acht Liedern (3, 1—8, 12) gehören die verbundenen Begriffe mit Ausnahme von 'junge und alte' sämmtlich dem Reiche der Natur an, dann erst wenden sie sich dem Menschen zu, seinem socialen und sittlich geistigen Leben, sowie seiner äusseren Erscheinung, und überwiegen die andern erheblich.

---

[1]) Die mit * bezeichneten Worte haben ein adjectivisches Attribut bei sich.

Im ganzen erkennen wir sowohl bei den Substantiven, als bei den andern Wortklassen, wie wenig Wortwahl und Wortverknüpfung dem rhetorischen Aufputz dienen. Vielleicht an 4—5 Stellen kann man sagen, dass die Reimverlegenheit oder das Bedürfniss den Vers zu verlängern oder eine Effecthascherei den Dichter zu einer phrasenhaften Anhäufung von Synonymen verführte z. B. wolgetân und minneclîch 15, 39; waete und wât 10, 30, wenn nicht etwa dort mit c varwe und wât zu lesen ist, droschel, nahtigal 26, 29. merlîn und zîsel 31, 25. trûren, leit und ungemach 30, 9. brûne blâwe bluomen, rôt underwieret 34, 10. Alle übrigen Verbindungen sind entweder durchaus volksmässig, so zahlreiche substantivische: tac und naht, berc und tal, snê und îs, bluomen und klê, junge und alte, arme und rîche, âbent und morgen, walt und heide u. s. w., oder sachgemäss und zum Theil sehr glücklich z. B. da, wo es sich um die Veranschaulichung des Prügelns handelt: 18, 34. 21, 32. 25, 10. 32, 26. Bei dem dreigliedrigen Asyndeton 'slahen, stôzen, roufen' sieht und hört man förmlich die einzelnen Actionen des Prügelns sich mit Blitzesschnelle ablösen. Oft ist sogar die Paarung volksthümlicher als die Isolirung. Wenn Neidhart z. B. 4, 31 sagt:

Ûf dem berge und in dem tal
hebt sich aber der vogele schal

so ist dies unzweifelhaft volksthümlicher, als wenn er 6, 19 sagt:

In dem tal
hebt sich aber der vogele schal.

Das gleiche gilt von den im Volksmunde zusammengewachsenen Formeln 'singen und sagen, lieben und leiden, tac und naht, junc und alt' u. s. w. Nur die Verbindung von adjectivischen Attributen ist aus den oben erörterten Gründen dem Volke unsympathisch. Daher ihre Häufung immer das sicherste Zeichen für rhetorischen Stil, während ihre verschwindend geringe Zahl in Neidharts Reien deren volksthümlichen Charakter hell beleuchtet. —

Bei Untersuchung der Darstellungsweise oder des Stils in höherem Sinne ist für unsern Zweck die Verwendung

von Bildern und Vergleichen wichtig. Bild und Vergleich sind an sich nicht unvolksthümlich. Aber das Bild gehört mehr der Prosarede, der Didaktik an, weswegen es gern im Sprichwort erscheint, oder es ist als solches dem Bewusstsein des Volkes entschwunden, und dann kommt es für uns nicht in Betracht. Der Vergleich hat dagegen seinen eigentlichen Platz in der Epik. Im Liede lässt ihn das Volk nur dort zu, wo er gewissermassen nothwendig ist, um rasch etwas zu illustriren, und dann nur in aller Kürze. Diesen Anforderungen entspricht der Stil der Reien. Von Bildern lassen sich hier folgende anführen: 'vil kleine grasemügge, wâ wilt du hüpfen hin ab dem neste'? 8, 31. Das Schiessen des Liebespfeils 10, 4 f. Der Ritter hat eine Würze im Munde 17, 30. Sein 'treirôs kan dich verkoufen' 21, 31. Das stehl ihm der 'minnediep' 24, 10. 'giezet mir den meier an die versen' 27, 21. 'der wîbe spiegelglas' 32, 22. Das ist die ganze Ausbeute. In den ersten sieben Liedern (mit 8, 12 den volksthümlichsten) kein einziges Bild; von den vorhandenen: 8, 31. 21, 31. 27, 21 volksthümlich, das letzte sprichwörtlich; die andern unvolksthümlich und an höfischen Stellen. Zum Bilde gehört auch die Personifikation. Soweit es sich um die Personifikation von Naturdingen im Natureingange handelt, entfällt sie unserer Untersuchung. Denn sie ist in diesem Falle nicht Kunstmittel, noch weniger bewusstes Kunstmittel. Mai und Sommer sind im Frühlingshymnus nicht Personifikationen, sondern Personen, sie sind die Frühlingsgottheit. Wald, Heide, Wiese sind ihre Erscheinungsformen oder auch ihre Herolde und Begleiter (22, 38. 14, 23) und nehmen daher an ihrer Wesenheit Theil. Die Vögel nehmen eine Zwischenstellung ein, indem sie als stimmbegabt theils mit dem Menschen zum Empfange der Gottheit sich vereinigen (6, 21. 11, 16. 17, 7. 25, 20), theils dem Gefolge der Gottheit sich anschliessen (10, 27). Nur in einzelnen Fällen entsteht die Frage, ob nicht der Dichter aus eigener Phantasie die Personifikation über das volksthümliche Maass ausgedehnt hat. So z. B.

9, 25, wo der Mai seinen Kramladen eröffnet (nach Neidhart kehrt das Bild öfters wieder: Schenk von Limburg MSH I, 133b, Marner MSH II, 238a, Alexander MSH III, 30b, vgl. Marner ed. Strauch S. 147) oder 23, 11, wo er seine Briefe ins Land schickt. — Dagegen sind rhetorischer Natur die Personifikationen der Minne 9, 37, Vrômuot 32, 1 und Êre 34, 18 (Meyer S. 48).

Die Vergleiche sind in allen 'echten' Reien ebenso sparsam als knapp. Sie gehen nicht über ein einziges Wort hinaus und beschränken sich auf fünf Stellen. Die Alte springt wie 'ein kitze' 3, 2 oder 'ein wider' 5, 6; man soll ihr die Runzeln glätten wie einem 'sumber' 8, 38; der Wald grünt wie 'ein golt' 18, 4 und Friderun tanzt wie 'ein tocke' 26, 2. Zum Gleichnisse erheben sich: der Vergleich zwischen dem Häuslein der Schwalbe und dem eigenen Obdach, in der Bittstrophe 30, 36; zwischen dem Liebhaber ohne Herzen und dem, dem Kupfer lieber ist als Gold, in dem späten Liede 32, 6 (33, 3), und die sprichwörtliche Redensart 'vor dem snite sô setzet man die phlanzen' (im ersten Kreuzliede 12, 39) angewandt auf die Heimkehr nach Oesterreich und Baiern. — Wortspiele in den Strophen 15, 5—20.

Den vollen Eindruck von der Schlichtheit und Natürlichkeit des Neidhartischen Reienstiles erhält man aber erst, wenn man diese Uebersicht der rhetorischen Hülfsmittel mit den gleichartigen Zusammenstellungen von Wilmans zu Walther, Einl. S. 72—82, oder denen Burdachs zu MF (Reinm. S. 84—100) vergleicht. Bei den höfischen Sängern die fein berechnende, mit allen Mitteln der rhetorischen Technik arbeitende Kunstsprache, hier die aus den Dingen selbst hervorspriessende, wie aus einem natürlichen Quell sich ergiessende Volkssprache.

Dieser weite Abstand offenbart sich uns von neuem bei dem letzten Punkte unserer Charakteristik des Reienstils, bei der Art und Weise, wie Neidhart schildert. Zunächst die Personen. Die Minnesänger seit Hausen häufen Attribut auf Attribut, Prädikat auf Prädikat, Bild auf Bild, Gleich-

niss auf Gleichniss, um die körperlichen und geistigen Vorzüge ihrer gepriesenen Frauen zu schildern.[1]) Sie verpuffen Sonne, Mond und Sterne dem Liebchen in die Luft[2]). Der Mai und der Thau, die Blumen und der Vogelsang müssen dazu herhalten, um den Ruhm der 'Frau' zu verkünden. Kein Körpertheil bleibt unbesungen: das Haupt (Walther 52, 31), die Augen, die Wangen, der Mund, die Zähne, die Lippen, das Kinn, die Kehle, die Hände, die Füsse (Walther 53, 25 ff. u. ö. Morungen 141, 32 ff. u. ö.), und wovor noch die Schamhaftigkeit eines Morungen und Walther die Augen niederschlägt, das preist uns mit verblüffender Offenheit der Tannhäuser.

Anders Neidhart im Reien. Wir begegnen dort den verschiedensten Charakteren: Sanften und Trotzigen, Bescheidenen und Frechen, Frohen und Traurigen, Verliebten und

---

[1]) Das stärkste in der Darstellung äusserer und innerer Schönheit leistet Walther 45, 37. In einem einzigen Satze (46, 10) legt er der Frau sieben Attribute bei 'edeliu, schoene, reine, wolgekleidet, wol gebunden, hovelîchen hôhgemuot, umbe sehende ein wênic'. Das stärkste in der Schilderung körperlicher Reize 53, 25. Das ganze aus 50 Zeilen bestehende Gedicht ist ihnen gewidmet. Man vergl. hierzu Wilmanns Ausgabe S. 93 und Michel, Heinrich v. Morungen S. 22 ff. — Man muss allerdings anerkennen, dass die gänzliche Passivität der unsichtbaren 'Frau' den Minnesängern ihre künstlerische Aufgabe sehr erschwerte. Sie sind sofort einfacher und natürlicher, sowie sie sicht- und greifbare Figuren in die Dichtung einführen können. Ein Blick auf Walthers Lieder der niederen Minne legt dies klar. Trotzdem ist ihr Stil durch die fortwährende Beschäftigung mit den höfischen Themen so verdorben, dass selbst ein Talent wie Walther auch in seinen besten volksthümlichen Liedern, z. B. 39, 11, nicht zu der natürlichen Wärme und anschaulichen, abgeklärten Objectivität Neidhartischer Reien durchdringt.

[2]) Die zahlreichen Stellen, auf die sich die mephistophelische Bemerkung beziehen lässt, sind bekannt. Ich möchte hier nur ein Citat aus Walther anführen, weil es in überraschender Verwandtschaft zu ihr steht und davor warnt, voreilig Anlehnung oder Entlehnung zu behaupten:

Möhte ich ir die sternen gar
mânen unde sunnen
zeigene hân gewunnen,
daz waer ir. 52, 35 ff.

Gleichgültigen — aber er zeichnet sie nur durch ihre Handlungen und Reden; kaum dass hie und da ein flüchtiges Beiwort, ein 'stolz, unwandelbaere, minneclîch' eine Eigenschaft andeutet, die auf anderem Wege nicht zum Ausdruck kommt. Noch schärfer unterscheidet sich sein Verfahren bei der Schilderung körperlicher Schönheit. Hier versagt das Mittel, durch Reden und Handlungen eine bestimmte Vorstellung hervorzurufen. Direkte Beschreibung oder Anwendung von Gleichnissen liegt daher verführerisch nahe. Aber wie sparsam macht Neidhart davon Gebrauch? An einigen wenigen Stellen giebt er der Magd das Epitheton 'wolgetân', einmal nennt er sie 'diu schoenste'[1]) (aber nicht beschreibend, sondern durch Einflechtung in die Rede 4, 29) und ein drittes Mal meldet er von der schönen Magd nichts weiter, als dass ihre Zöpfe blond seien (14, 38). Auch des Gleichnisses bedient er sich zu diesem Zwecke nur einmal in lakonischer Kürze: 'Vriderûn spranc als ein tocke' (26, 2). Auch ein drittes Mittel, dem nicht der rhetorische Beigeschmack der beiden ersten beiwohnt, die körperliche Schönheit an der Wirkung auf Andere erkennen zu lassen, benutzt Neidhart selten und leichthin (14, 39. 16, 2).

Wie Neidhart in der Schilderung der Personen verfährt, so auch in der Schilderung ihres äusseren Schmuckes. Er nennt das Gewand licht, sauber, das beste, das Feiertagskleid (5, 27), er spricht einmal von Frideruns 'reidem rocke' — aber darin erschöpft sich auch seine Beschreibung. Und doch hatte er in jedem Reien bequeme Gelegenheit und genügende Veranlassung, die Toilette der Mädchen effektvoll zu schildern. An 16 Stellen (vgl. S. 17; zu den dort angeführten tritt noch 25, 4 ff.) fordert er die Mädchen auf, sich zu schmücken, oder fordern sie sich selbst auf oder legen vor unsern Augen ihre Festkleider an. Wie leicht konnte er da

---

[1]) Dagegen kann sich Morungen im Gebrauch von 'schoene' nicht genug thun. Nachdem er die 'Frau' 133, 31 dreimal im Positiv 'schoene unde schoene unde schoene' genannt hat, fügt er noch den verstärkten Superlativ 'aller schônist' hinzu.

sich in glänzenden Beschreibungen der Röcke und Mieder, der Hemden und Schuhe, der rîsen und gebende ergehen. Und wie einfach macht er das ab! Entweder er sagt nichts weiter, als 'schmückt Euch' [1]) oder die Mädchen (Alten) rufen: 'Bring mir, reich mir mein Gewand', oder sie befehlen, sie schön zu 'brîsen' oder es heisst trocken: 'dar ûz nam sî daz röckel . . . daz was gelegen in maneger kleinen valde. ir gürtel was ein rieme smal' (25, 4) oder der Act des Ankleidens wird mit den dürftigen Worten erledigt: 'schiere het siz (sc. gewant) an geleit' (11, 5). Was hätten höfische Dichter aus solchen Stellen gemacht! — Besonders verdient aber bemerkt zu werden, dass Neidhart auch dort, wo er selber das Wort ergreift, um der Bewunderung für die Geliebte Ausdruck zu geben, sich entweder auf das geringste Maass schildernder Wendungen beschränkt wie 26, 2 (alsam ein tocke in ir reidem rocke) und 14, 36 (sunder sal sint der meide kleider, ir zöphe val) oder sie ganz bei Seite lässt, wie in dem herrlichen Liede 6, 1. —

Aus all dem geht hervor, dass die Reien sich in der Schilderung genau so verhalten, wie das Volkslied. Es wird vorausgesetzt, dass das Mädchen, von dem das Lied singt, schön, tugendhaft, schmuck sei, oder in diesem wie in andern Fällen der Rede und Handlung überlassen, von den Figuren der Dichtung die entsprechende Vorstellung zu erwecken. Es bleibt aber die Frage übrig: Beruhte das Verhalten Neidharts auf der Nachahmung des Volksliedes oder auf eigener Anlage? Die Antwort hierauf müssen uns die Winterlieder ertheilen. Da beobachten wir, dass in den Minnestrophen der Dichter, wenn auch nicht mit derselben Fülle und mit demselben Pathos, wie die Minnesänger, so doch in gleicher Art die Schönheit und die Tugenden seiner 'Frau' feiert (z. B. 56, 8 ff., 69, 13 ff. 72, 11 ff. 79, 18 ff.). Er greift auch

---

[1]) Eine kleine Erweiterung, die erst recht auffällig macht, warum solche nicht öfter wiederkehren, findet sich 16, 4: ir brîset iuwer hemde wîz mit sîden wol zen lanken.

zu den üblichen Gleichnissen. Seine Frau gleicht dem Vollmond (58, 23), der Sonne (79, 21), sie ist schöner als Sonne und Mond zusammen (56, 20) u. s. w. Aber vielleicht steht er hier unter dem Druck eines Zwanges. Er wollte die Bauerndirnen der komischen Wirkung halber im hohen Minnestil besingen und da konnte er nicht umhin auch die Manieren dieses Stils zu kopiren. Wir müssen uns deshalb an die Dörperstrophen wenden. Doch auch sie führen zu keinem sichern Urtheil. Denn die breiten Kleiderschilderungen, die sie bieten, sind an sich Gegenstand der dichterischen Behandlung und zwar der Satire. Dagegen lassen sich die ersten Lieder, in denen Neidhart ohne jede parodische Nebenabsicht Bauernmägde preist, zu einem zuverlässigen Vergleich heranziehen. Insbesondere gewährt 37, 22 ff. eine treffliche Parallele zu 11, 5 und 14, 36. In 11, 5 sagt der Dichter von dem 'suberlîchen' Gewand des Mädchens 'schiere het sîz an geleit'. Damit hört die Schilderung der Toilette und des ganzen Mädchens auf. 37, 22 heisst es ebenso 'schiere hetes sich angeleit'; dann folgt aber 'beide sîten wâren ir von sîden rôt, lützel gieng ir nâch. swer diu lant nach wîben gar durchvüere, der deheiner gunde ich baz .. mîner lieben muoter zeiner snüere'. Doch damit begnügt er sich noch nicht; von neuem wendet er sich der schönen Maid zu und ruft entzückt: 'Hickâ, wie sî mir geviel, dô ich rehte erblickte wie sî was getân! wol stuont ir daz hâr unde ir rôsenvarwer triel'. Dazu halte man noch 14, 36 ff., wo Neidhart, obwohl den Rahmen des Reien sprengend, sich beim Anblick der holden Magd auf die Worte beschränkt 'sunder sal sint der meide (meit nicht einmal mit Epitheton!) kleider, ir zöphe val. solte ich wünschen sî mües in dem Riuwental vrouwe sîn'. Also dasselbe Wohlgefallen, dieselben Gedanken steigen in ihm auf wie 37, 22 ff., aber sie kommen in einer dreifach kürzeren Form zum Ausdruck. Ausserdem vergleiche man noch 48, 36 ff., wo Neidhart die glänzenden Gesichtsbinden und wohlgenähten Hütel seiner Schönen rühmend erwähnt; 79, 1. 96, 17 und 21, wo er von den weissen Händen der Mädchen,

die sie den Bauerburschen beim Reien reichen, spricht, während er im Sommerliede weder die weissen Hände noch den rothen Mund je zur Ausmalung der weiblichen Schönheit benutzt. Sicherlich würden wir noch weit mehr Parallelen haben, wenn von den harmlosen Winterliedern der Jugend eine grössere Zahl sich erhalten hätte. Doch auch die wenigen Beispiele genügen schon, um uns erkennen zu lassen, dass in höherem Grade als die eigene Individualität, die volksthümlichen Muster ihn in den Schranken gehalten haben, die er sich in den Reien bei der Schilderung der weiblichen Erscheinung auferlegt. Das Gleiche lässt sich von der Charakterschilderung sagen, obwohl hier uns die Winterlieder keinen festen Massstab an die Hand geben. Denn die Mädchen scheiden rasch aus der Handlung aus, und bei den Burschen ist die Charakteristik Selbstzweck. Aber man darf doch fragen, ob der Dichter diesen Zweck nicht hätte häufig durch Handlung und Rede wirksamer erreichen können, als durch die von ihm beliebte, wenn auch meist sehr geschickte Aufzählung einzelner Charaktereigenthümlichkeiten. So werden Eppe und Ruprecht durch die 5 Verse (39, 15—19) umfassende Scene mit dem Eiwurf vor unsern Augen lebendiger als der eine Lanze in den 11 Versen 36, 7—17. Aehnlich geht es uns mit dem Tölpel, der 59, 15 ff. ein Mädchen mit seinem Spiegel langweilt. Es ist deshalb auch für die Charakterschilderungen der Schluss erlaubt, dass der Dichter, seinem Naturell überlassen, in den Reien nicht alles dem Eindruck von Rede und Handlung anheimgegeben hätte. —

Als kleiner Beitrag zur Darstellungsweise mag endlich hier noch darauf hingewiesen sein, dass Neidhart in den ersten neun Liedern nie eine Junge oder Alte mit Namen[1]) nennt, sondern echt volksthümlich sagt: eine Alte, eine Magd oder mit einem einfachen Attribut eine fröhliche, stolze, junge Magd. Auch in den jüngern Liedern werden die Namen spärlich verwandt, recht im Kontrast zu den Winterliedern,

[1]) R. Meyer, Reihenf. S. 70.

die gerade in Neidharts Jugend- und erstem Mannesalter namenlose Personen erst von 44, 36 ab kennen und in späterer Zeit nur die fingirte Schöne der Minnestrophen und einmal den Ungenannten. Von den Sommerliedern bildet ein österreichisches Lied 31, 5 eine Ausnahme. Aber die österreichischen Lieder stellen, wie wir schon mehrfach betont haben, keine echten Reien mehr dar, sondern nähern sich nach Inhalt und Stil den Winterliedern.

So sind wir bei der Untersuchung der Reienform zu demselben Resultat gelangt, wie bei der Betrachtung ihres Inhalts. Satzbildung, Wortgebrauch, Darstellungsweise zeigen unverkennbar den mächtigen Einfluss des Volksliedes. Die ganze Art der Reien wäre nicht zu verstehen ohne diese Annahme.

Fünftes Kapitel.

Bau der Sommerlieder.

Die Reien beginnen sämmtlich mit einem Natureingange. Eine Ausnahme macht 3, 1.[1]) Es sind deswegen gegen die Echtheit des Liedes Bedenken geäussert worden, die sich durch eine andere Eigenthümlichkeit desselben, den sonst nicht vorhandenen Refrain, verstärkten (Liliencron Zs. 6, 77. Tischer S. 20. R. Meyer S. 7. Zöpfl, die höfische Dorfpoesie Wien 1889 S. 16). Was den Mangel des Natureinganges betrifft, so haben schon Liliencron a. a. O. und Haupt S. 104 darauf hingewiesen, dass er aus unvollständiger Ueberlieferung erklärt werden könnte. Diese Erklärung ist nicht bloss möglich, sondern zugleich die einzig richtige. Wir wollen dies darthun, indem wir von 20, 38 ausgehen. 20, 38 hat, wie es jetzt vorliegt, einen Natureingang von nur einer Zeile Ausdehnung. Das ist bei Neidhart eine vollkommene Abnormität. Unter den übrigen 27 Reien hat keiner einen Natureingang, der unter den Umfang von einer Strophe herabsänke. Ja schon dieser Umfang bildet eine Ausnahme, die sich auf 4 Fälle (6, 19. 7, 11. 8, 12. 28, 36) beschränkt. In 10 Liedern reicht der Natureingang bis zu 2 Strophen oder etwas darüber hinaus; in 13 von $2^1/_2$ bis zu 4 Strophen. Selbst in den Winterliedern, deren Natur-

[1]) In 33, 15 ist er nur verschoben.

eingang viel dürftiger behandelt wird, kommt ein so lakonischer wie 20, 38 sehr selten vor.

Fällt es uns schon aus diesem Grunde schwer anzunehmen, dass Neidhart bei dem einen Liede den Natureingang werde so nebensächlich behandelt haben, so wird es uns noch weniger glaublich, wenn wir die ganze Stellung des Natureinganges im Frühlingsliede in Betracht ziehen. Ist doch die Ankündigung des einziehenden Mais, sowie die Aufforderung zur Festfreude der Hauptzweck des Mailiedes, ja ursprünglich sein alleiniger. Die dem Natureingange beigefügten Erzählungen sind das Accidentielle, das Essentielle bleibt der Frühlingshymnus; sie sind nichts als Illustrationen zu dem Texte des Frühlingshymnus (Natureinganges). Dass auch Neidhart noch von dieser Anschauung ausgegangen ist, lässt sich bei seinem treuen Festhalten am Herkommen von vornherein voraussetzen, wird aber durch mehrere bedeutsame Thatsachen zur Gewissheit. Auf die eine hat Liliencron Zs. 6, 77 aufmerksam gemacht. Er bemerkt dort sehr treffend zu 33, 15, dass, wenn der Dichter die Bitte seiner Freunde um ein Lied damit erfülle, dass er ihnen in drei Strophen den Mai besinge und nichts weiter, er dies als den wesentlichsten Theil seiner Lieder betrachtet haben müsse. Wie richtig dieser Schluss ist, zeigen andere Thatsachen: das Lied 5, 8, das ausschliesslich dem Lobe des Mais und der Aufforderung zum fröhlichen Genuss seiner Gaben gewidmet ist, und der Umstand, dass der Natureingang nicht selten den zweiten Theil des Liedes, den sog. Hauptteil, an Umfang überragt (4, 31. 6, 1. 13, 8. 14, 4. [da der zweite Theil des Liedes 14, 35 oder spätestens 15, 4 endet], 19, 7. 28, 1.)

Ein dritter Grund, der den Eingang zu 20, 38 verdächtig macht, ist folgender. Der Natureingang wird öfters von den Figuren der Dichtung aufgenommen und fortgesetzt, oder sie fallen bei bestimmten Worten ein und knüpfen ihre Gefühle und Gedanken daran. Diese Art der Gestaltung des Natureinganges und seiner Verbindung mit dem Reienbilde, so

wie manche auffällige Einzelheit, z. B. der Zwischenruf 17, 12 und die Wendung 'dô sî den . . trôst vernâmen' 31, 30, ist nicht verständlich, wenn sich nicht der Dichter den Natureingang als auf der Strasse gesungen und in den Häusern gehört [1]) gedacht hat. So müssen wir uns auch den wirklichen Hergang vorstellen. Am Nachmittage des Maitages, wenn man die None läutet (16, 37), zieht der Vorsänger durch die Dorfstrasse nach der Linde und lädt durch das Frühlingslied zu Tanz und Spiel ein. Die Alten und Jungen horchen in den Häusern auf, stimmen mit ein, greifen zum Festschmuck, und es entspinnen sich die reizenden und ergötzlichen Scenen, die der dichtende Volksgeist zur Erhöhung der eigenen Lust dem Frühlingsliede anwebte. Wenn aber die Reien auf der Voraussetzung sich aufbauen, dass alle Selbst- und Zwiegespräche von dem Frühlingshymnus ihren Ausgang nehmen und nehmen müssen, so ist einleuchtend, dass kein Lied mit einem Gespräche anheben kann. Es beginnen aber mit Gesprächen nach der Hauptschen Redaction nicht bloss 20, 38, sondern auch 7, 11 und 24, 13. In 24, 13 hindert uns nichts, die Rede der Magd erst bei V. 21 anfangen zu lassen, ja ich meine, es empfiehlt sich das weit mehr, als der Magd den ganzen langen Natureingang in den Mund legen. Ausserdem fiele sie dann mit einer Wendung 'wie schône ein wise getouwet was' ein, mit der auch in zwei anderen Liedern Mädchen ihre Rede eröffnen: die wisen wellent touwen 26, 35 ez meiet hiuwer aber als ê, von dem touwe springent bluomen unde klê 7, 11 ff. Bei 7, 11 aber bin ich der Meinung, dass die erste Strophe, die den objectiven Natureingang enthielt, verloren gegangen ist, eine Vermuthung, die der jetzige dürftige Natureingang, soweit er in den Worten der Magd enthalten ist, unterstützt. Es darf zugleich nicht ausser Acht gelassen werden, dass das Lied nur in C überliefert ist. Denn C zeigt auch sonst die Neigung,

[1]) Dass man ihn im Hause hört, sagt der Dichter ausdrücklich 21, 3. 'Ich hoer in dort singen vor den kinden' spricht eine Magd, die sich zu Hause befindet.

den Natureingang fortzulassen bezw. zu verkürzen. So fehlt er unter den unechten Neidharten bei XLIV, 1. 25. XLV, 9. XLVI, 20. L, 6 (Haupt). Das ist für die geringe Zahl von Liedern, die C bietet, auffallend oft. Denn auch die unechten bedienen sich im allgemeinen des Natureinganges mit grosser Konsequenz, wovon man sich aus c überzeugen kann. Immerhin ist es aus diesen Liedern nicht nachweisbar, dass sie ursprünglich eine andere Fassung gehabt haben. Dagegen lässt sich für 29, 27 erhärten, dass C (und auch A bzw. ihre Vorlage) den Natureingang um eine Strophe gekürzt hat. Es beginnt in ihm das Lied erst mit der zweiten Strophe von R 'Al der werlde hôhe'. Hätte hier der Natureingang mit der ersten Strophe abgeschlossen und wäre das Lied uns nur durch A und C erhalten, so hätten wir wiederum ein Lied ohne Natureingang gehabt. Es muss aber weiter gesagt werden, dass selbst von den vier einstrophigen Natureingängen drei den Eindruck machen, als ob ihnen eine Strophe fehlte, nämlich 6, 19. 7, 11 und 28, 36; in 8, 12 ist die Strophe sehr lang — acht Verse. Von 7, 11 war schon die Rede. Bei 6, 19 erregt nur die Kürze Bedenken. In 28, 36 kommt aber ein anderes hinzu, das gleichzeitig für 20, 38 gilt. Es ist auf den Mai nicht Bezug genommen. Des Mais gedenkt der Dichter in allen Liedern[1]) mit Ausnahme von 11, 8 (dem ersten Kreuzliede), 20, 38 und hier. Nun kann von 11, 8 nahezu mit Sicherheit behauptet werden, dass es im April 1219 in Aegypten kurz vor der am 1. Mai erfolgten Abreise verfasst ist (s. oben S. 59 f.) und nicht für das Maifest bestimmt war. Die in Deutschland gedichteten Lieder sollten aber Mailieder sein, in denen die Ankunft des Mais gefeiert wurde und die zum Maifest gesungen werden sollten. Dass in einem solchen Liede auch der Mai ausdrücklich genannt sei, erscheint als eine selbstverständliche Forderung. Wenn

[1]) Zweimal: in 14, 4 (daneben zweimal sumer), 15, 21. 19, 7. 22, 38. 31, 5 (ausserh. d. Natureing. noch zweimal). 33, 15; dreimal: 28, 1; viermal: 16, 38 (daneben einmal sumer). — In 9, 13 u. 18, 8 neben Mai je einmal sumer; in 5, 8 zweimal.

daher in 20, 38 und 28, 36 der Mai nicht erwähnt ist, so ist dies für beide Lieder ein gewichtiges Argument (für 20, 38 ein viertes), dass ihre Natureingänge lückenhaft seien. Wie begründet dieser Schluss ist, dafür liefert 29, 27 ein gutes Beispiel. Hätte Jemand vor dem Bekanntwerden der Riedegger Handschrift auf Grund des mangelnden Mais die Vermuthung ausgesprochen, dass eine einleitende Strophe, in der der Mai eine Stelle hatte, fehle, so wäre diese Vermuthung später durch die beste Handschrift völlig bestätigt worden. – Doch hat 28, 36 thatsächlich einen verstümmelten Eingang nur in der Ueberlieferung von R. In der von c ist er fast überreich; er ist dort um drei Strophen länger. Schwerlich sind sie alle drei echt. Aber gegen die Echtheit der zweiten c 70, 3 spricht nichts. Was an ihr schadhaft ist, lässt sich theils durch die Hauptschen Besserungen, theils durch Einschub eines 'lieben' zwischen 'den' und 'sumer' im letzten Verse heilen. Ausserdem würde sich dann nicht bloss die zweite Strophe von R passend anschliessen (Froelîch sulen wir nû alle reien c 70, 3, 1; darauf R 58, 2, 2 die Magd: 'nû belîbe ich aber ungereiet' der Uebergang wie 22, 17 und 23, 17), sondern wir bekämen auch den Mai (v. 2 gein disem meien) in den Text hinein. Damit bliebe 20, 38, da die Abweichung von 11, 8 ihre natürliche Begründung hatte, als einzige Ausnahme stehen.

Wir können aber noch eine letzte Erwägung gegen die Vollständigkeit des Natureinganges in 20, 38 geltend machen. Der Eingang hebt nur hervor, dass der Wald wieder belaubt sei. In keinem Liede begnügt sich aber der Dichter mit diesem Zuge des wiederkehrenden Frühlings. Es ist immer mindestens noch ein zweiter hinzugefügt, z. B. die blühende Heide, wie 3, 22, oder der Vogelgesang, wie 9, 13. Gewöhnlich aber noch ein dritter und vierter (Anger, Blumen). Unter den verschiedenen Frühlingszeichen giebt es für den Dichter überhaupt nur eins, das ihn so schön und bedeutungsvoll dünkt, dass er glaubt, hie und da allein durch dieses die Ankunft des Frühlings darstellen zu können, das ist der

Vogelgesang.[1]) Auf ihn beschränkt sich der Dichter 6, 19. 13, 8. 28, 36. 31, 5, behandelt ihn aber dann meist in grösserer Breite und fügt an allen Stellen noch eine Aufforderung zum Anlegen der Festkleider oder zum Tanz oder zu beiden hinzu.

Der Vers der jetzt den Natureingang von 20, 38 bilden soll, 'der walt mit loube stât', erinnert, wie schon R. Meyer S. 106 bemerkt hat, lebhaft an 8, 20: 'der walt ist wol geloubet'. Er leitet an beiden Stellen die Rede einer Magd ein, aber 8, 20 geht ihr ein Natureingang von einer achtzeiligen Strophe voraus. Und so, denke ich, wird es auch hier gewesen und das Lied durch einen objectiven Frühlingsgruss eröffnet worden sein, an den sich dann die Worte der Magd anschlossen.[2])

Haben wir durch die bisherigen Ausführungen die Ueberzeugung gewonnen, dass Eingangsstrophen bei 20, 38. 7, 11. 28, 36. 29, 27 und möglicherweise auch bei 6, 19 theils in allen Handschriften, theils vorzugsweise in C weggefallen sind und haben wir wahrgenommen, dass C auch sonst die Neigung verräth, den Natureingang zu beseitigen, warum soll uns sein Mangel bei dem allein durch C überlieferten Liede 3, 1 besonderes Bedenken erregen? Ja mir scheint, die erste Zeile verlange gradezu einen Natureingang. Die Alte beginnt plötzlich wie ein Zicklein emporzuspringen. Warum? Man meint doch, sie müsse etwas gehört haben. Und was anders als das Maienlied des Chorführers? Wie heisst es beim Chronisten von St. Trond? 'Matronarum catervae exiliebant audientes strepitum'. So liegt die Situation auch hier. — Nun hat freilich der leidige Refrain die Kritiker stutzig gemacht. Haupt hat zu dieser Stelle drei Möglich-

---

[1]) Ueber die grosse Vorliebe der Germanen für die Vögel und ihren Sang vgl. Weinhold D. Fr.[2] I, 110 und O. Lüning, die Natur in der altgerm. u. mhd. Epik S. 166 ff. — Die Vögel sind auch das stetigst gebrauchte Element. Sie kommen in 23 Eingängen vor, in mehreren doppelt.

[2]) Auch Haupt äusserte schon zu 20, 38: 'vielleicht fehlt eine einleitende Strophe'.

keiten angedeutet: Entweder Neidhart hat den volksmässigen Gebrauch des Refrains später wieder aufgegeben, oder er ist hier Zusatz, oder er fehlt auch bei andern. Die erste Möglichkeit halte ich für ausgeschlossen. Hätte Neidhart den Refrain in volksmässigem Gebrauch vorgefunden, so hätte er ihn, so viel dürfte uns jetzt gewiss sein, nicht aufgegeben. Dazu ist der Refrain — und darin stimme ich Meyer S. 7 bei — ein zu wichtiges Element im Liede. Dagegen liegen die beiden andern Möglichkeiten meines Erachtens zugleich vor. — Mit was für einem Refrain haben wir es zu thun? Mit einem lautnachahmenden. Welche Laute ahmt er nach? M. Heyne im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1881 S. 263 f. erklärt: den Klang der Trompete. Das dürfte ein Irrthum sein. Denn nie erscheint im 13. Jahrhundert die Trompete als Instrument beim Tanz. Bei Neidhart werden erwähnt: gîge 37, 3. 40, 24. 63, 30; lîre 49, 36; sumber 49, 37; phîfe 63, 30. 98, 19. Ausser diesen werden in den unechten Neidharten und in andern Tanzliedern des 13. Jahrhunderts genannt: trümel[1]) (tamber, tambûre), harpfe, vlöute, rotte, snurre (? MSH III, 197b). Böhme, Geschichte des Tanzes S. 28, führt auch die Trompete auf, indem er sich auf Tannhäuser MSH II, 89a beruft. Aber sie sind dort ganz deutlich nur rhetorisches Beiwerk, wie schon Wackernagel, afr. Lieder und Leiche S. 232, gesehen hat. Dagegen entnehme ich Böhmes Buche S. 86, dass noch Aloys v. Orelli im 16. Jahrhundert von der Tanzmusik bei Hochzeiten schreibt: 'Wo es recht vornehm hergeht, besteht das Orchester aus einer Trommel, zwei Feldpfeifen, zwei Violinisten und einer Harfe. Bei einer gemeinen Hochzeit dürfen nur Pfeifen und Trommel[2]) gebraucht werden.' Ziehen wir die Harfe ab, so haben wir die Instrumente Neidharts. Wenn aber der Refrain kein Trom-

[1]) Dass trümel nicht etwa Trompete ist, geht aus der Stelle, an der es vorkommt (MSH III, 197b) hervor. — MSH III, 202b werden auch fleyer erwähnt, wohl in der Bedeutung von Flötenbläsern.

[2]) Auch in dem Reien bei Detleff (Neocorus II, 569) werden nur Pfeifen und Trommeln erwähnt.

petensignal[1]) darstellt, was dann? Ich meine, wir haben in ihm nichts weiter zu sehen, als den Jodler, den Juchzer, wie er noch heute in den Alpenländern jedem Schnaderhüpfl folgt. Neidhart hat diesen Jodler ebensowenig in sein Liederbuch eingetragen, als er heute im Drucke hinter dem Texte erscheint. Desgleichen war es für Spielleute, die aus Oberdeutschland stammten, — und sie müssen wir uns doch hauptsächlich als Verbreiter der Neidhartischen Lieder denken — überflüssig, diesen Jodler im Texte zu vermerken. Dagegen lag es für einen mittel- oder westdeutschen Spielmann, dem diese jûwezunge etwas Fremdes war, nahe, sich diese charakteristische Zuthat zu notiren. Aus seinem Liederbuch wird dann das Lied in die Handschrift C übergegangen sein. Und so kam es, dass der Refrain bei dem einen Liede steht und bei allen andern fehlt. Im Uebrigen ist aber 3, 1 nach Sprache und Versbau tadellos und in seiner dramatischen Lebendigkeit des Dichters vollkommen würdig. Wenn es sich nicht selbst durch Vers 6 als Eigenthum Neidharts kennzeichnete, man würde es an seinen Vorzügen als solches erkannt haben.

Wir hätten bei 3, 1 und 20, 38 nicht so lange zu verweilen brauchen, wenn sich uns nicht aus ihrer Betrachtung einige wichtige Wesenszüge des Natureinganges (Wurzel des Reien, objectiver Beginn, der Mai nothwendiges Element, seine einzelnen Naturstücke), die zugleich ein helles Licht auf die Reienkomposition werfen, erschlossen hätten.

---

[1]) Heyne ist wohl durch das trara in traranuretum traranuriruntundeie auf seine Vermuthung gekommen. Die Deutung lautnachahmender Silbenkomplexe ist aber ebenso schwierig als unsicher. Bei Walther 39, 11 singt die Nachtigall tandaradei, bei Heinr. v. Stretlingen (Bartsch, Schweizer Minnesänger S. 106) deilidurei, faledirannurei lidundei faladaritturei und in den Carm. Bur. 125 u. 125a anscheinend auch die Nachtigall lodircundeie. Wie verschieden sind diese Lautbilder unter sich und wie wenig lassen sie ahnen, dass sie den Schlag der Nachtigall wiedergeben! Tandaradei und faladaritturei unterscheiden sich doch kaum von traranuriruntundeie. Es sind dieselben Vokale und beinahe dieselben Konsonanten; tandaradei finde ich sogar schmetternder als den Neidhartischen Refrain.

Zu den charakteristischen Zügen des Natureinganges gehört es ferner, dass mit ihm sich die Aufforderung zur Freude, zu Schmuck und Tanz aufs festeste verknüpft. Eine solche Aufforderung ist nicht überall ausgesprochen, aber wo sie ausgesprochen ist, da schiebt sie sich mitten in die Frühlingshymne hinein oder schliesst sich so eng an ihren Schluss an, dass sie von ihr gar nicht abzulösen ist. Namentlich liebt es der Dichter, wenn der Natureingang mehrstrophig ist, am Ende der ersten — das ist die Regel — oder zweiten Strophe die Aufforderung einzufügen, so in den Liedern 5, 8. 6, 1. 9, 13. 14, 4. 15, 21. 16, 38. 18, 4. 19, 7. 21, 34. 28, 1. 29, 27.[1]) Sie kehrt dann nicht selten am Schlusse des Natureinganges wenn auch in veränderter Form und Richtung wieder. Diese Aufforderungen sind daher integrirende Bestandtheile der Natureingänge und zu ihnen zu rechnen, auch wo sie sich selbständig ausgestalten z. B. in der dritten Strophe von 15, 21. Der breiteste Raum ist ihnen 13, 8 gewährt, wo sie sich zur Naturschilderung wie 13 : 7 verhalten und doch nicht abgetrennt werden können, weil sie von ihr rings umschlossen sind. Die Erklärung für diese Erscheinung ist schon im Kapitel 1 gegeben. Wir wissen, dass wir es nicht

[1]) Damit fällt das, was Meyer S. 100 f. über die angebliche Unbeholfenheit des Dichters in den Liedern 9, 13 und 16, 38 vom Natureingang zum Haupttheil zu kommen, in sich zusammen. M. setzt nämlich voraus, der Dichter habe in beiden Natureingängen von Anfang an die Absicht gehabt, möglichst bald den Uebergang zum Haupttheil zu gewinnen, und dies zunächst mit der Aufforderung zur Festesfreude versucht, es wäre ihm aber nicht gelungen; in Folge dessen hätte er den Natureingang wieder aufgenommen, es an späterer Stelle noch einmal in 9, 13 mit demselben, in 16, 38 mit anderen Mitteln versucht; und auf diese Weise seien die Natureingänge so lang gerathen. Wie die Voraussetzung unzutreffend ist, so auch die Folgerung; oder sie ist auf alle oben genannten Lieder auszudehnen und dann mangelt ihr für 9, 13 und 16, 38 die Beweiskraft. (Die Gedichte sollen als erste das jugendliche Unvermögen des Dichters bekunden.) — Puschmann S. 26 stören die den Natureingang unterbrechenden Aufforderungen 14, 4 und 15, 21. Er köpft deshalb die Lieder und macht die Eingangsstrophen zu Fragmenten. Dass dieselbe Weise sich elfmal wiederholt, bleibt unbeachtet.

mit blossen poetischen Bildchen zu thun haben, die anmuthig ein Lied einleiten, sondern mit einem Festgesang, für den jene Apostrophen ein nothwendiges Zubehör sind. Aus derselben Wurzel entspringen auch diejenigen Theile des Natureingangs, die der Wirkung des Frühlings auf den Menschen gewidmet sind und die man ebenfalls nicht gut unter den Begriff Natureingang unterordnen kann. So die schönen Verse 9, 15—23. 17, 14—19. 21, 34—37. 23, 5—9 u. a. Rein auf die Natur beschränkte Eingänge giebt es wenige: 3, 22. 4, 31 und etwa noch 26, 23. — In einem Falle schickt der Dichter den Rath voraus, seine Lehre nicht zu verschmähen, 'mit zühten' fröhlich zu sein und 'schame ruoten' zu fürchten. Das ist in dem Liede 16, 38, das R. Meyer nebst 9, 13 zu den frühesten Erzeugnissen des Dichters rechnet. Dass dieser als junger Bursch, dessen Lippen kaum ein Flaum bedeckte, mit einer solchen grossväterlichen und obendrein vom Herkommen doch zweifellos abweichenden Vorbemerkung vor die Dorfgemeinde getreten sein sollte, wird man schwerlich glauben wollen. Dazu wird der junge Neidhart zu viel natürliches Gefühl für das Angemessene und für das Lächerliche gehabt haben. Neben manchem andern spricht auch der 'ritter' 17, 26 gegen eine so frühe Ansetzung des Liedes.[1]) —

Der Uebergang[2]) vom Natureingang zum zweiten Theil des Reien (Haupttheil kann man ihn nur in uneigentlichem, modernen Sinne nennen) war überall dort für Neidhart leicht, wo er von einer Figur der Dichtung fortgesetzt oder als Motiv für die sich anschliessende Rede oder Handlung benutzt wird. Fortgesetzt wird der Natureingang in 3, 22. 8, 12. 18, 4. 19, 7. 26, 23; ferner nach meiner Ansicht 7, 11. 20. 38. 24, 13. (vgl. oben). In diesem Falle bedarf der Dichter noch eines zweiten Ueberganges. Er wird sehr kurz und einfach hergestellt: 'da es Frühling geworden ist', sagt die

[1]) Der Versuch Meyers S. 69 dies Bedenken hinwegzuräumen, hat nichts Ueberzeugendes.

[2]) R. Meyer S. 99 ff.

Junge oder die Alte, 'so will ich tanzen'. Als Motiv zur Anknüpfung von Rede und Handlung, oder der eigentlichen Reienscene dient er: 6, 19. 9, 13. 10, 22. 14, 4. 15, 21. 16, 38. 21, 34. 22, 38. 28, 1. 28, 36. 29, 27. 31, 5 (?). 32, 6. (33, 15). Diese Art des Uebergangs unterscheidet sich von derjenigen, wie sie im Laufe des Gespräches selber erfolgt, dass der Haupttheil nicht an den Natureingang im allgemeinen (die einzige Ausnahme 10, 22), sondern an einzelnes Wort, an einen einzelnen Gedanken desselben sich anlehnt. Die Verbindung vollzieht sich wiederum auf zweierlei Weise, entweder fällt die redende Person zustimmend oder widersprechend ein. Zustimmend: 6, 19 den wil ich helfen reien . . . 'ob ich im hulfe springen, mir müeste wol gelingen'. 9, 13. da ist für trûren veile manger hande vogele sanc. 'ir süezen klanc ich wil dingen, daz er mîne wunden heile'. (10, 22 allgemein: 'wol dan mit mir zuo der linden'). 21, 34 doppelte Anknüpfung: junge mägde solten sich stolzlîchen zieren an die man mit einem ouge zwieren. 'ich wil dar stolzlîchen springen, unverwendiclîchen mich ze vreuden strîchen. ich hân einen ritter an gesehen mit beiden mînen ougen'. 22, 38. die nû sine brieve hoeren wellen unt sîn lop mit willen helfen in diu lant erschellen . . . . 'ich wil sî gerne hoeren im ze lobe den mînen lîp mit manegem sprunge enboeren'. 28, 1. ir jungiu wîp sult reien gein disem süezen meien . . . . 'an sîner hant ich sprunge'. — Widersprechend: 14, 4 hôchgemuot solten sîn die jungen; daz waere guot. 'owê, ich bin behuot, ine getar vrô gesîn niht offenbâr' 15, 21. ir brîset iuwer hemde wîz mit sîden wol ze lanken. 'gein wem solt ich mich zâfen?'. 16, 38. vreude ist aller werlt gegen des meien kunft erloubet. 'owê mir, ich bin der mînen gar beroubet'. 28, 36 unter Einschaltung von c 70, 3 froelîch sulen wir nû alle reien . . . . . 'vrô sint nû diu vogelîn geschreiet, nû belîbe ich aber ungereiet'. In einigen Liedern der spätbaierischen und österreichischen Zeit setzt der Dichter seine eigene Stimmung oder die der Gesammtheit in Gegensatz zum Natureingang: 29, 27 al der werlde

hôhe ir gemüete stât . . . ich mac leider niht gejehen, daz mir mîn lange senediu sorge swinde; es fehlt aber dann der Uebergang zum eigentlichen Thema des Liedes (Gespielenunterhaltung). 31, 5 komen ist ein wunneclîcher meie. des kunft envreut sich leider weder phaffe noch leie; auch hier fehlt nach Wiederaufnahme des Natureinganges der Uebergang zum Reienbild. 32, 6. vil herze in ir gemüete ûf gegen den lüften springet. nâch der ich mîn herze swanc, owê daz mir dâ niht gelinget. In demselben Liede ist, wenn die Wilmannssche Anordnung richtig ist, noch ein zweiter Uebergang vom Natureingang zu den reienmässigen Strophen. v. 15. komen ist uns diu liebe sumerzît, diu vil mangem herzen vröude gît . . 'ob ich dir noch hilfe dîne vröude mêren wer mêret mir die mîn?' In umgekehrter Reihenfolge sind entsprechend der Umstellung des Natureinganges die Gegensätze zur Anknüpfung benutzt 33, 15: diu werlt — mit trûren umbegât . . . trûren stoeren kumt uns lobebaere — der meie. Aus den letzten Beispielen ersehen wir, dass die Sommerlieder, die sich vom volksthümlichen Reien entfernen, auch ihren ungezwungenen, gefälligen Bau verlieren.

Die Punkte, die ich in der vorstehenden Sammlung zwischen den Natureingang und die Anknüpfung gesetzt habe, bedeuten, dass ebensoviel Verse beide Glieder trennen. Wo keine Punkte sich befinden, da erfolgt die Anknüpfung unmittelbar, so 9, 13. 14, 4. 15, 21. 16, 38. 31, 5. 32, 6. Es ist klar, dass eine unmittelbare Anknüpfung ein höheres technisches Geschick verräth, als eine solche, die erst nach einigen Versen Zwischenraum sich einstellt. So ist z. B. in 22, 38 das verbindende 'sî' von den 'brieven', auf die es sich zurückbezieht, durch fünf Verse getrennt, und da in den Zwischenversen von der nahtigal die Rede ist, so entsteht sogar ein Zweifel, auf welches Nomen das Pronomen hinweist. Trotzdem findet R. Meyer (S. 100) die Uebergänge von 9, 13 und 16, 38 'gewaltsam' [1]), gegen die der von 22, 38, das der

[1]) S. 101 meint M.: 'Auf die gewaltsame Anknüpfung der Rede grade in diesen beiden Gedichten macht Haupt S. 179 aufmerksam'.

Blüthezeit entstammen soll, einen erheblichen Fortschritt bekunde (S. 102). — Eine Sonderstellung nimmt der Uebergang in den beiden Gedichten 6, 1 und 25, 14 ein, in denen der Dichter von sich aus erzählt. Dort waren die dargestellten Arten des Uebergangs nicht recht verwendbar. Er begnügt sich deshalb 6, 1 — und zwar mit gutem Tact, denn jeder breitere Uebergang hätte das schöne Gedicht beeinträchtigt — mit einer ganz kurzen grammatischen Verknüpfung 'darinne', während er 25, 14 zu dem Worte rôsen (v. 26) plötzlich die Bemerkung macht 'der sante ich Vriderûnen einen kranz'. Selbst wenn dem Rosenkranz in dem schlecht überlieferten Liede noch eine besondere Rolle zugedacht war, woran ich nicht glaube, wäre dieser Uebergang doch hart, und diese Härte durch Pauls Vorschlag (P. Br. Beiträge II, 557), hinter 'glanz' Komma zu setzen, nur wenig gemildert. Dazu kommt, dass wenn das Lied sich in 25, 30 fortsetzt, dieser unvermittelte Uebergang ganz nutzlos ist. Denn der Dichter muss 26, 2 einen neuen suchen, der noch schroffer ausfällt, wie der erste. (Vgl. Keinz Ausgabe S. 61). Er versetzt uns nämlich in einem Ruck mitten in den Tanz hinein, während sonst sich die Wirkung des einleitenden Frühlingssanges der natürlichen Entwicklung gemäss zunächst in der Lust zum Tanz zu eilen äussert. In 6, 1 steht hingegen die Sache anders. Hier will der Dichter von sich selbst etwas erzählen. Er spinnt deshalb den Frühlingspreis subjectiv fort, indem er zu den allgemeinen Gründen einen persönlichen fügt, warum er dem Maien hold sei. Da war der kürzeste Uebergang der beste. Doch empfiehlt es sich, um die Zusammen-

Haupt sagt aber a. a. O. nichts, als dass der Verbindung von direkter und indirekter Rede diese Art der Anknüpfung nicht ganz unähnlich sei. Grammatisch stehen aber 14, 4. 15, 21 und 22, 38 auf ganz gleicher Linie mit 9, 13 u. 16, 38, nur dass bei 22, 38 durch die Entfernung der sich auf einander beziehenden Worte noch eine Zweideutigkeit eintritt. Uebrigens hätte H. wohl nicht einmal eine entfernte Parallele in dieser Anknüpfung mit dem Wechsel zwischen direkter und indirekter Rede gesehen, wenn ihm die Fiction, auf der das Einfallen der Sprechenden beruht, gegenwärtig gewesen wäre.

gehörigkeit von 6, 13 und 14 besser hervortreten zu lassen, den Hauptschen Punkt hinter 'meien' mit einem : zu vertauschen. Ohne Verbindung bleiben Natureingang und zweiter Theil in den beiden Kreuzliedern (in dem ersten wird nachträglich nach Wiederaufnahme des Natureinganges Vers 11, 15 durch das Wort singen eine Verbindung hergestellt. Der Fall gleicht sonst dem von 29, 27) und — äusserlich betrachtet — auch 4, 31. Denn für den Hörer ergab bei diesem Liede sich der Zusammenhang von selbst. Die todtkranke Alte springt auf, als sie das Mailied hört. Das Volkslied, dessen Art 4, 31 durchaus hat, liebt es aber nicht das Selbstverständliche auszusprechen. Wir müssen demgemäss auch voraussetzen, was auch die geschichtliche Entwicklung des Sommerliedes wahrscheinlich macht, dass diese freie, springende Manier des Ueberganges die überlieferte war. Und es entspricht unserer Voraussetzung, dass auch die andern Lieder der Jugendperiode (3, 1—8, 12), die wir bisher regelmässig als die volkstümlichsten erkannt haben, obschon mehr gebunden als 4, 31 doch noch eine sehr lose Verknüpfung ihrer beiden Glieder aufweisen [1]). Den ersten wenig geglückten Versuch zu einer Ueberleitung macht 6, 19. Je mehr aber Neidhart sich von der Nachahmung zu selbständiger, dichterischer Behandlung seiner Stoffe aufschwang, desto mehr bestrebte er sich, Natureingang und Reienbild fester zu verzahnen, bis im Alter, wo er sich obendrein seine Aufgabe durch das Einmischen heterogener Elemente erschwerte, sein künstlerischer Ehrgeiz wieder erlahmte. Schon aus diesem Grunde könnte ich 9, 13 und 16, 38, wo die Verzahnung die denkbar dichteste ist, nicht als Erstlingsprodukte gelten lassen. —

Der sog. Haupttheil stellt sich uns gemäss der Einheit seiner Motive in der grossen Mehrzahl der Lieder als ein in sich abgeschlossenes, einheitliches Ganze dar. Da aber der 'Haupttheil' aus dem einleitenden Maienhymnus ent-

[1]) Dieselbe Erscheinung wiederholt sich bei den volksthümlichen Winterliedern.

springt — gleichviel ob dies ausgedrückt ist oder nicht —, so können überhaupt die Reien in ihrer grossen Mehrheit als einheitliche Dichtungen bezeichnet werden. Freilich dürfen wir keine zu strenge Einheit der Zeit fordern. Der Dichter lädt in der Einleitung präsentisch zum Tanz ein und im 'Haupttheil' erzählt er schon im Präteritum von den Folgen seiner Einladung. Aber an diesem Widerspruch nahm weder der naive Geist des Dichters noch des Volkes irgend welchen Anstoss, wie auch wir erst durch eine gewisse Abstraction uns desselben bewusst werden. Im Winterliede treffen wir Aehnliches wieder. Besonders starke Eingriffe in die Einheit der Zeit und des Ortes erlaubt sich der Dichter im zweiten Kreuzliede (vgl. S. 105) und innerhalb des Haupttheils 24, 13. Dort lässt der Dichter 25, 9 die Mutter, nachdem wir 25, 7 die Tochter schon beim Ballspiel gesehen haben, zum Rocken greifen und die Tochter wegen ihres Ungehorsams durchbläuen, gleich als ob sie noch daheim wären.[1])

Sonst ist der Zusammenhang wohl gewahrt. Gestört ist er nur dort, wo der Dichter dem Reien nicht Gemässes in ihn hineinbringt, so in den beiden Kreuzliedern 11, 8 und 13, 8, wo eine innere Verbindung zwischen Einleitung und 'Haupttheil' nicht existirt, in den Zeitklagen 31, 5 und 32, 6, wo der ganze Liedkörper lose gefugt ist, ausserdem aus diesen und anderen Gründen in 25, 14. Auch innerhalb des ersten Kreuzliedes ist eine Spalte. Dass 13, 8 ein Lied bildet, obwohl seine beiden Theile weder innerlich noch äusserlich zusammenhängen, darüber herrscht einerlei Meinung. Auch bei 31, 5 sind alle Kritiker bis auf Puschmann (s. oben

[1]) Die Stelle ist allerdings von manchen Erklärern so aufgefasst worden, als ob die Mutter der Tochter nacheile und erst auf dem Spielplatze die Prügel versetze. Dem widersprechen aber die sonstige Art Neidharts, diesen Act zu Hause abmachen zu lassen, sowie die Worte der Mutter 'nû var hin', die doch augenscheinlich einer Wegeilenden nachgerufen sind. Auch die Wendung 'sî begunde' scheint mir zu verrathen, dass das Prügeln als unmittelbar dem vergeblichen Versuch, die Tochter aufzuhalten, folgend gedacht ist. — Wilmanns geht zu weit, wenn er Zs. 29, 83 A. die Str. für unecht erklärt.

S. 85 A.) der Ansicht, dass seine Strophen ein einziges Lied repräsentiren. Bei 32, 6 hat man .gezweifelt, ob nicht die Strophen 33, 3 ff. Fragment eines verlorenen Liedes seien. Der /(S. 115 f.) mitgetheilte Vorschlag Wilmanns scheint aber auch die äussere Einheit dieses Tones zu retten. Dagegen bleibt die Frage offen, ob nicht 11, 8 und 25, 14, in denen einige plötzliche, den Zusammenhang scheinbar durchreissende Wendungen überraschen, in mehrere Lieder zu zerlegen oder wenigstens als lückenhaft anzusehen sind.

In 11, 8 hat Haupt nach Str. 7 eine Lücke angenommen. Aber man wüsste nicht zu sagen, was in der Lücke gestanden haben soll. Mit Strophe 7 schliesst ein Abschnitt und mit Strophe 8 fängt ein neuer an. Man könnte deshalb eher auf den Gedanken kommen, es beginne mit Strophe 8 ein neues Lied. Diesen Standpunkt nimmt Keinz in seiner Ausgabe S. 48 ein.[1]) Doch auch diese Annahme halte ich nicht für zutreffend. Die Sache liegt vielmehr so: der Dichter giebt dem (fingirten) Boten Aufträge in die Heimath. Als er damit in Strophe 7 fertig ist, zieht er in einer für mich sehr anmuthigen Weise den Schleier von seiner Fiction halb weg, indem er hinzufügt: 'ob sich der bote nû sûme, sô wil ich selbe bote sîn zen vriunden mîn'. Demnach können wir dieses Lied als ein lückenloses Ganze ansehen (vgl. Wilmanns Zs. 29, 74).

Mehr bestritten ist die Zusammengehörigkeit der Strophen des Tones 25, 14. Dass der Zusammenhang ein äusserst lockerer ist, ist unzweifelhaft. Aber es fragt sich: Trägt an dem Mangel die Ueberlieferung oder der Dichter die Schuld? Liliencron hat Zs. 6, 103 das Lied nach Ausscheidung der unechten Strophen (also in der jetzigen Hauptschen Fassung) als Einheit betrachtet bis auf die sechste Strophe, die er als spätere Zusatzstrophe behandelt. Aber seine Erläuterung ist mit Recht von allen Späteren für unbefriedigend erklärt worden. Haupt (S. 122) sprach die Vermuthung aus, dass mit

[1]) Auch Meyer S. 97. 108. 121 neigt dahin.

Strophe 3 ein neues Lied beginne, sah in Strophe 6 wie Liliencron einen späteren Zusatz, hielt aber auch so das neue Lied noch für unvollständig, da Strophe 5 an Strophe 4 sich nicht recht anschliesse und der Zusammenhang wohl deutlicher gewesen sein werde. Meyer S. 98 und Schmolke S. 15 folgten in allen Stücken der Ansicht Haupts. Keinz (Ausg. S. 61) meint, dass wir in dem vorliegenden Texte Bruchstücke von mindestens zwei Liedern haben. Endlich Puschmann (S. 27) macht Strophe 1 und 2 zu gesonderten Fragmenten und erklärt dann das Uebrige für zusammengehörig unter Annahme einer grossen Lücke zwischen Strophe 4 und 5. — Dagegen hat Wilmanns Zs. 29, 75 die völlige Einheit des Liedes behauptet. Ich schliesse mich, wie schon aus meiner Paraphrase S. 67 f. hervorgeht, ihm an, ohne mir jedoch alle seine Gründe zu eigen zu machen. Zunächst bemerkt Wilmanns, dass Strophe 2 an die Spitze des Liedes zu stellen sei, weil sie vom Winter ausgehe und dass man wegen der Wiederholung des Vogelgesangs und des Verbums 'tîchen' (25, 16 und 32) nicht mit Haupt[1]) den Anfang eines neuen Liedes bei 25, 30 anzusetzen brauche. 'tîchen' sei 25, 16 nach c und nach Analogie von 18, 15 in 'strîchen' zu ändern (so auch Puschmann S. 22) zumal 'tîchen lâzen' kaum verständlich sei. In der nochmaligen Erwähnung des Vogelgesanges liege aber nichts auffallendes. Diese Bemerkungen sind vollkommen begründet. Ein doppeltes Einfügen des Vogelgesanges in den Natureingang findet sich auch 13, 8 (13, 9 und 26) und 14, 4 (14, 13 und 25), ja in 26, 23 ist dreimal[2]) auf ihn gewiesen, dabei zweimal auf die Nachtigall 26, 29 und 27, 2 und an der letzten Stelle folgt nochmals die allgemeine Bezugnahme auf den Vogelgesang so dicht, wie in 25, 14 bei der Wilmanns'schen Strophenordnung und dichter als bei der jetzigen. (27, 2 dar under singent nahtigal. 27, 3 losâ wie die

[1]) Haupt war sich doch in seiner Vermuthung so unsicher, dass er sie im Texte gar nicht andeutete.

[2]) Dagegen behauptet Puschmann S. 27 mit grosser Sicherheit: 'die Wiederholung des Gesanges der Vögel ist durchaus unneidhartisch'.

vogele alle doenent). Man vergleiche auch noch 19, 18 und 37; 28, 38 und 29, 3.

Die drei ersten Strophen von einander zu trennen, hat man also keinen Grund. Die vierte schliesst sich aufs engste an die dritte an. Innerhalb der vierten begegnen uns aber zwei jähe Uebergänge. Der erste ist 26, 2, wo auf die Aufforderung zum Tanz plötzlich folgt: 'Vriderûn als ein tocke spranc'. Eine Lücke scheint jedoch nicht vorzuliegen, vielmehr ein Unvermögen des Dichters, der gegen die Reiengewohnheit die Schilderung des Tanzes selber in das Lied hineinbrachte, diese Abweichung formell zu überwinden. Noch auffallender — aber bisher nicht betont — ist der Uebergang von Vers 4 zu 5. Friderun sprang 'bî der schar. des nam anderthalben Engelmar vil tougen war'. Was hat Engelmar sehr heimlich wahrgenommen? Dass Friderun auf dem Anger wie eine Puppe tanzte? Dazu brauchte er doch nicht heimlich im Hinterhalte zu liegen. Das kann der Dichter nicht gesagt und gemeint haben. Es ist aber nicht eine Lesart zu bessern, etwa das 'vil tougen'. Denn wenn man auch dieses fortschafft, so bliebe es immer thöricht hervorzuheben, dass Jemand etwas, was vor aller Augen sich abspielte, auf der andern Seite wahrgenommen habe. Vielmehr klafft hier nach Vers 4 eine Lücke von acht Versen und die Verse 5 und 6 bildeten den Schluss der nächsten Strophe. In der Lücke werden zunächst wie 31, 39 und oft in den Winterliedern ein oder zwei Bauern genannt gewesen sein, an deren Hand Friderun den Reien sprang, dann eine Zwischenbemerkung Neidharts 'leider fehlte ich' und daran sich die Verse 'des nam anderthalben' u. s. w. geschlossen haben (s. oben S. 67).[1]) Mit Recht konnte deshalb Haupt sagen, der Zusammenhang war wohl anders und deutlicher, aber die Lücke liegt nicht zwischen Strophe 4 und 5, sondern innerhalb der Strophe 4. Dafür ist mir auch ein Zeugniss, dass c die Verse 26, 2—6

---

[1]) Wem die wiederkehrenden Reime Bedenken erregen, den verweise ich auf 25, 6 u. 25, 11.

ganz anders (anscheinend nach freier Erfindung) giebt. Der Text muss demnach frühzeitig gestört gewesen sein. Wir kommen jetzt zu Strophe 5. Wilmanns meint, dass wenn man auch von Engelmar gern mehr gehört hätte, so doch in der allgemeinen Situation kein Sprung und keine Lücke bemerkbar sei, da der Anfang der Strophe 'dô sich aller liebes gelîch begunde zweien' noch bei der Vorbereitung zum Reihentanz stehe, wie der Schluss der vorhergehenden. Die zweite Hälfte der Strophe vermöge er im einzelnen nicht genau zu erklären, der Gedanke im Ganzen aber sei deutlich. 'Der Sänger sagt, dass er der Erwartung, er werde, da alles vorbereitet war, den Reihen anstimmen, nicht habe entsprechen können.' Diese Ausführungen leuchten mir nicht recht ein. Der Schluss der Strophe 4 steht keineswegs mehr bei der Vorbereitung zum Reien. Der Dichter hat im Gegentheil uns durch 26, 2 f. 'Vriderûn als ein tocke spranc' u. s. w. mitten in den Tanz hineinversetzt. Und nun sollte er noch einmal zum Anfange zurückkehren? und sollte den Tanzenden im Perfectum sagen, er habe ihrer Erwartung nicht entsprechen können? Ich weiss nicht, wie sich Wilmanns das gedacht haben mag. Und der Verhinderungsgrund? 'Augenscheinlich hielt Engelmar, der lauernd gegenüberstand, ihn davon ab.' Man mag die zweite Hälfte der Strophe 5 deuten, wie man will, dieser Sinn kommt nicht heraus. Die Sache muss sich anders verhalten. So wie jetzt die Strophen geordnet sind, ist eine Inkohärenz zwischen Strophe 4 und 5 unleugbar. Strophe 5 knüpft mit keinem Worte an 4 an oder nimmt auf sie Bezug. Und doch weisen sowohl die beiden 'dô' Vers 7 und 9 und das 'gesungen haben' sehr stark auf etwas Voraufgegangenes zurück. Ferner sagte der Dichter wohl gleich in dem Liede, was Engelmar verbrochen hat und nicht erst in einer späteren Zusatzstrophe. Die Schwierigkeiten lösen sich, sobald man die Strophen 5 und 6 umstellt. Am Ende der vierten Strophe unterbricht sich der Dichter. In dem Augenblicke, wo er Engelmars gedenkt, wird seine Stimmung trübe. Durch des Bauern Schuld hat er die holde

Friderun verloren und eine ärmliche Heirath eingehen müssen. Er will deshalb den Fall nicht weiter verfolgen — die Bauern kennen ihn ohnehin —, sondern aufseufzend wirft er dazwischen: 'Nun (bei einer solchen Stimmung) soll ich singen. Ich habe Haussorgen, die mich vom Sange wenden manchen Morgen. Was soll ich da für ein Gesicht machen? (Ihr wisst) ich ärgere mich (heute noch) über Engelmar, dass er Friderunen den Spiegel von der Seite riss'. In ruhigerem, elegischen Tone fährt er dann Strophe 5 fort: 'Damals als sich alles, was sich liebte, zum Reien paarte, damals hätte ich den Reien singen (anwesend sein) sollen, doch ich wusste (leider) nicht genau Bescheid um die Stunde, wann die Sommerwonne manchem Herzen Freude giebt' (vgl. oben S. 67). So stehen nû (26, 15) und dô (26, 7), singen (26, 15) und gesungen haben (26, 9) in richtigem Verhältniss zu einander, das Gedicht bricht nicht hart mit einem scharfen Missklang ab, sondern kehrt mild zu dem Ausgangspunkte, der Sommerwonne, zurück und so gelangt das Resultat von Engelmars Anschlag in gebührende Nähe zu dem Anschlage selber. Dass der Dichter Zusammengehöriges durch mehrere (4) Verse trennte, das braucht nicht einmal mit der starken persönlichen Erregung, die ihn zu Zwischenbemerkungen drängt, entschuldigt zu werden; denn auch ohne diese spinnt er, wie die S. 153 f. angeführten Beispiele darthun, nicht selten den Faden erst nach einigen Versen weiter oder verbaut sich sogar die natürliche Fortsetzung durch Einschübe, wie 30, 1 ff., wo es auch eine persönliche Bemerkung ist, die er nicht unterdrücken kann.

Dass Neidhart aber den Ueberfall Engelmars nicht in seinen Einzelheiten auseinanderbreitete, dazu hat ihn gewiss nicht bloss sein Widerwille, diese unangenehme Geschichte in ihrem ganzen Verlaufe wiederzugeben, sondern auch das Bestreben bestimmt, den Reiencharakter des Liedes durch eine Dörpererzählung nicht noch stärker zu verletzen. Hat er doch in den andern Reien nicht einmal gewagt, den Ansatz zu einer solchen Erzählung zu machen. Diese Ansicht ist

freilich hinfällig, wenn Paul (P. Br. Beiträge II, 557) Recht hat, dass die Strophen 52, 7—10 R bezw. 25, 10. 6. 11. 12 c (Haupt S. 123—125) echt sind. Dann hätte Neidhart hier in grossem Umfange gegen die Reienregel verstossen und 25, 14 stünde wie eine monströse Abart unter Seinesgleichen da. Aber wenn man auch mit Paul die metrischen Unregelmässigkeiten und die von 71, 7 abweichend geschilderte Spiegelschnur leicht veranschlagte, die sachlichen Schwierigkeiten bleiben unbehoben. Die Erzählung von Friderun und Engelmar bleibt ebenso unergänzt und sprunghaft und der Zusammenhang der Strophen 5 und 6 unter einander und mit den vorhergehenden ebenso erläuterungsbedürftig. Denn die von Haupt ausgeschiedenen Strophen von R und c enthalten nichts als einige grobe Ausfälle gegen Engelmar und eine redselige Beschreibung des schönen Spiegels, die durch das alberne Bekenntniss verbunden sind, der Dichter hätte eher als den Spiegel den Raub des 'tockenwiegels' verschmerzt, Verse, die sich wie eine platte Parodie auf 32, 3 ff. lesen 'den spiegel solte wir verklagen, Vrômuot ûf den handen tragen'. Die genannten Strophen folgen in R und zum grösseren Theile auch in c den Strophen 26, 6 und 15, so dass diese in die Mitte gerathen. Ob Paul diese Ordnung beibehalten oder geändert wissen will, darüber äussert er sich nicht. Andere werden vergeblich bemüht sein, sie passend zu machen. c bietet noch vier weitere Strophen, von denen die erste 25, 7 eher eine ernsthafte Beachtung verdiente. Aber alles in allem: die grosse Zahl der unechten Strophen (9) ist mir nicht bloss, wie es Haupt schon betont hat, ein Beweis, dass die echten lückenhaft überliefert sind, sondern auch dass Neidhart thatsächlich nur in flüchtigen und andeutenden Umrissen von Engelmars That gesprochen hat.[1]) Das genügte den Spielleuten nicht, namentlich war ihnen der dörper Engelmar zu kurz und glimpflich und der höchst

[1]) Hätte Neidhart sie ausführlicher erzählen wollen, so wären die Winterlieder der richtige Platz dazu gewesen. Aber auch dort suchen wir umsonst danach.

wichtige Spiegel zu schweigsam behandelt, und sie spannen das dankbare Thema in ergiebiger Breite aus. Das Lied hat noch manche Absonderlichkeiten. So sind in Strophe 2 die 'rôsen ûf der heide' sammt ihrem Zusatz 'durch ir glanz' grammatisch schwer unterzubringen, gleichviel ob man sie mit Haupt zu 'gemenget' zieht oder mit Paul als absoluten Nominativ zu 'der sante ich'. Ausserdem haben wir in Strophe 4 das räthselhafte 'wikîsen'. Man fühlt dem ganzen Gedichte an, dass es invita Minerva gemacht ist, dass der Dichter im Kampf mit dem Stoff, der dem Reiencharakter nicht entsprach, und im Kampf mit seiner verdriesslichen Stimmung allerhand ungewöhnliche Ausdrücke und Wendungen, sowie gewaltsame Uebergänge zu Hülfe nehmen musste, um etwas Leidliches, was ungefähr wie ein Ganzes aussah, zu Stande zu bringen. Es ist vielleicht das schlechteste und matteste Stück unter allen Neidhartischen Reien. Wenn es R. Meyer trotzdem in die Blüthezeit[1]) setzt, so habe ich mich nach anderen Gründen als metrischen, die später gewürdigt werden sollen, vergeblich umgesehen. Nach seiner auf Seite 17 ausgesprochenen Ansicht, dass der Verfall Neidharts 'ganz plötzlich' mit der Spiegelgeschichte eingetreten sei, hätte er es folgerichtig in die Zeit des Verfalls setzen müssen. Aber Meyer scheint hier die Erzählung der Thatsache mit der Thatsache selbst verwechselt zu haben. —

Es bleiben uns noch zwei Lieder zu besprechen übrig, die wohl einen in sich abgeschlossenen und abgerundeten Körper haben, an diesem aber Anhänge nachschleppen. Es sind die Lieder 14, 4 und 29, 27. Am Ende des Liedes 14, 4 befinden sich zwei Strophen mit Sprüchen über Liebe und Freundschaft. Haupt hat an ihnen keinen Anstoss genommen, auch sie nicht abgesondert, sondern mit den andern Strophen des gleichen Tones als ein Ganzes behandelt. Da-

---

[1]) Meyer handelt über das Lied S. 98, 105 und 108. Die angeblich glückliche, mir unsichtbare Deckung des 'kühnen' Uebergangs 26, 2 durch das Bild 'als ein tocke' dürfte doch zu seiner Klassifikation nicht ausreichen.

gegen ist Meyer (S. 8), der 14, 4 als ein Jugendlied ansieht, wegen der Wortspielereien, zu denen Neidhart erst 'ganz spät' neige, versucht die Strophen für unecht oder doch für späte Zusätze zu halten. Ich bin weder der einen noch der andern Ansicht. Für die Unechtheit reichen die Meyerschen Gründe nicht aus. Das erkennt er selbst an. Neidhart schlug in seinen reiferen Jahren — 'ganz spät' sagt zu viel, denn 69, 25 (71, 11), auf das auch Meyer verweist, zeigt schon diese Erscheinung — nicht selten einen lehrhaften Ton an, und warum er da nicht auch einmal zu den so beliebten wortspielenden Sprüchen über Liebe und Freundschaft gegriffen haben sollte, ist nicht abzusehen.[1]) Ich halte aber diese Strophen auch für keinen späteren Zusatz. Denn es ist für mich unerwiesen, dass 14, 4 zu den Jugendliedern gehört. Ich habe vielmehr S. 122 die verschiedenen Momente aufgezählt, die seinen späten Ursprung wahrscheinlich machen. In diesem Falle braucht man die Sprüche nicht abzusondern, sondern kann sie als gleichzeitig mit den übrigen ansetzen. Ich betrachte sie, wie manche andere Zusatzstrophen, namentlich persönlicher Natur, als Dacapostrophen, wie ja auch heute noch der Komiker in der letzten Dacapostrophe gern von seiner Person spricht.[2]) In diesem Liede gehört nach meiner Meinung zu den Zugaben schon 14, 36. Der Ruf 'mach uns den reien lanc', der in einem unechten Neidhart MSH III, 312b ertönt, wird den Dichter so manches Mal zu Verlängerungen gereizt haben.

Das andere Lied ist 29, 27. Es hat eine Zusatzstrophe (30, 36) persönlicher Natur. Ihre inhaltliche Selbständigkeit

---

[1]) Wilmanns Zs. 29, 81 glaubt dies auch für seine jüngeren Jahre annehmen zu dürfen.

[2]) Bartsch Liederdichter [2]342 bemerkt zu Neidh. 39, 30: 'Es ist nicht ungewöhnlich, freilich mehr bei den Romanen, als bei den deutschen Dichtern, dass sie in der letzten Strophe auf ihre persönlichen Verhältnisse übergehen.' Demgemäss trennt er auch weder 39, 30 noch die sogleich zur Besprechung gelangende Str. 30, 36 (Ld. [2]110) von dem Liede ab. Für 30, 36 verfährt auch Wilmanns Zs. 29, 79 so.

würde uns nach dem, was wir eben gesagt haben, nicht hindern, sie als mit den übrigen Strophen zusammen vorgetragen uns zu denken. Es tritt aber hier eine andere Schwierigkeit ein. Neidhart nennt sich in Strophe 6 den von Riuwental. Diesen Namen gab er aber nach Verlust seines Lehens, also nach der Uebersiedelung nach Oesterreich auf (74, 26), und thatsächlich findet sich auch in keinem österreichischen Liede der Name. Wir müssen demnach das Lied als ein bairisches ansehen; die Zusatzstrophe aber wegen des Lengebachs als österreichisch. Sollen wir nun glauben, die Bittstrophe sei einmal gelegentlich ganz isolirt vorgetragen worden? Dazu werden wir uns schwerlich verstehen. Wenn Neidhart zum Bogen griff, dann hat er gewiss mindestens ein vollständiges Lied gesungen, und hatte er einen Wunsch auf dem Herzen, so hat er doch diesen aller Wahrscheinlichkeit nach im selben Tone zum Ausdruck gebracht, in dem das ganze Lied gehalten war. Wie sind aber dann Lied und Bittstrophe zu vereinigen? Die Antwort hierauf giebt die Ueberlieferung in A und C, die sich zu der in R und c wie folgt verhält:

R	c	AC
1	1	
2	2 [1]	2
3	3	3
4	4	5
5	5	4
6	6	(x)
7	7	

Es fehlt also A und C (ausser der ersten, gleichgültigen)

[1]) In c ist der Natureingang noch durch eine Strophe zwischen R 1 und 2 erweitert, die Haupt vielleicht mit Unrecht verworfen hat. — Zu dem Verhältniss der Handschriften bei diesem Liede vgl. man noch die Betrachtungen Kummers in Herrand v. Wildonie S. 117. Er bringt c in zu nahe Verwandschaft zu AC. Die Uebereinstimmung einzelner Lesarten kann gegen die bedeutsame Uebereinstimmung der Folge u. des Inhalts der Strophen in R und c nicht ins Gewicht fallen.

Strophe 6, in der der Reuenthaler genannt wird, und Strophe 7 mit dem Lengebach. Für Strophe 6 haben sie eine andere, in der nach Umstellung der Strophen 4 und 5 die zweite Gespielin nochmals die erste tröstet und sich zugleich nach dem Namen des geliebten Mannes erkundigt, auf welche Frage ähnlich wie 22, 38 keine Antwort erfolgt. Ich möchte aber deshalb nicht annehmen, dass hinter dieser Strophe die sechste von Rc ausgefallen sei, oder dass sie nicht echt sei, vielmehr meine ich, dass auch diese Fassung vom Dichter herrührt, und dass er in ihr seinen Namen nicht nennen wollte, weil er der nicht üblen dichterischen Fiction den Vorzug gab, dass die Gespielin, um ihr Geheimniss zu wahren, den Namen des Geliebten der Freundin leise ins Ohr geflüstert habe. Ein solcher Ausgang war hier durch 30, 26 'daz hil mit allen dînen sinnen tougen' einigermassen vorbereitet. Aber der Dichter hat zu dieser Aenderung vermuthlich sich nicht freiwillig entschlossen. Aus der Bittstrophe müssen wir schliessen, dass er das Lied in Oesterreich zum zweiten Male vortrug; die alte Schlussstrophe konnte und wollte er nicht wegen des von Reuenthal gebrauchen, ebenso wenig wollte er sich Neidhart wegen des bösen Nebensinnes nennen. Er war daher genöthigt, eine neue Schlussstrophe zu dichten, und das war, wie ich meine, diejenige, die uns in A und C erhalten ist. So erkläre ich mir die verschiedene Ueberlieferung und die Anfügung einer österreichischen Bittstrophe an ein Lied, in dem der Name von Reuenthal vorkommt. Dass A und C die Bittstrophe nicht haben, braucht nicht Wunder zu nehmen. An diesen Bittstrophen, die so ausserhalb alles Zusammenhanges stehen, konnten die Spielleute und ihre Hörer wenig Interesse haben. Auch sind wohl nicht wenige Lieder von den Spielleuten nur durch das Gedächtnis aufgenommen worden, in dem erklärlicherweise die verbindungslosen Zusätze schlecht haften blieben. Wir machen deshalb die Beobachtung, dass nicht bloss 30, 36, sondern auch die meisten andern Zusatz-Strophen persönlichen Charakters wie 52, 12. 73, 11. 74, 25 ff. 84, 32.

101, 6 von weniger Handschriften überliefert sind, als die Hauptlieder gleichen Tones. Die wichtigen Strophen 74, 25 ff. sind selbst in R erst von zweiter und dritter Hand am Rande nachgetragen worden. Nachdem aber bei dem Liede 29, 27 sowohl die Strophe mit Reuenthal als die mit Lengebach weggefallen war, konnte es leicht das Schicksal anderer Neidhartischen Gedichte theilen, nämlich unter fremdem Namen in der Welt umherzuwandern: in A unter dem des jungen Spervogel, in C unter dem Alrams von Gresten (Vgl. oben S. 117). Es ist damit für alle Lieder der Beweis erbracht, dass sie, wo nicht eine innere Einheit, so doch eine äussere darstellen oder mit andern Worten: dass in den Reien Lied und Ton durchweg zusammenfallen. —

Wir haben bisher den Bau des zweiten Reientheils rein nach seinem inneren Zusammenhange geprüft; seine Aeusserlichkeiten lohnen nur in wenigen Punkten der Beachtung. Auf den einen hat R. Meyer (S. 78 ff.) die Aufmerksamkeit gelenkt, er betrifft die Art und Weise, in der die Einführung der Reden erfolgt. Diese Einführung wird bald mit einem epischen 'sprach' (redete) vollzogen, bald unterlassen. In ein und demselben Liede wechselt der Dichter mit seiner Manier, z. B. 3, 22. 6, 19. 7, 11. 8, 12. 9, 13. 15, 21. 16, 38. 19, 7. 20, 38 u. s. w. Häufig nennt der Dichter die Personen, die sprechen, nur das erste Mal, wo sie das Wort nehmen, und dann nicht mehr, oder nur die Person, die zuerst das Wort nimmt, und nicht die Partnerin, kennzeichnet diese vielmehr durch die Anrede der Ersten oder durch ihre Antwort z. B. 3, 22. 7, 11. 8, 12. 9, 13. 15, 21. 21, 34. 26, 23. 28, 36. 29, 27. Aber es kommen doch auch Abweichungen vor, z. B. 6, 19, wo 6, 24 und 7, 3 die Tochter als die Redende bezeichnet wird, ferner 16, 38, wo sechsmal (17, 13, 20, 24, 32, 34, 37) die sprechende Person und 20, 38, wo sie viermal (20, 39. 21, 7, 22, 27.) genannt wird. Meyer hat dann noch geschieden zwischen den Fällen, in denen die epische Formel am Eingange, in der Mitte oder am Schlusse steht. Die letzteren beiden Arten hat er unter dem Begriff Einschaltung

zusammengefasst, während er für die erste den Terminus Einführung wählte. Ersetzen wir diesen durch den korrekteren 'Aussenstellung', indem wir darunter zugleich die Schlussstellung der Formel, die übrigens nur dreimal: 7, 3. 9, 36. 17, 13 vorkommt, begreifen, so sehen wir in der ersten Hälfte [1]) der Reien von der Aussenstellung in 3 Liedern und 9 Fällen: (in 6, 19 : 6, 24. 7, 3; 9, 13 : 9, 36, 39; 16, 38 : 17, 13, 24, 32, 34, 37); in der zweiten Hälfte in 6 Liedern und 9 Fällen (20, 38 : 21, 7, 22, 27; 22, 38 : 23, 17, 23; 24, 13 : 24, 29; 26, 23 : 26, 35; 29, 27 : 30, 8; 32, 6 : 33, 9) Gebrauch gemacht; dagegen von der Einschaltung in der ersten Hälfte in 6 Liedern und 7 Fällen (in 3, 22 : 4, 4; 7, 11 : 7, 13; 8, 12 : 8, 23; 14, 4 : 14, 31; 15, 21 : 16, 7, 15; 16, 38 : 17, 20); in der zweiten in 6 Liedern und 6 Fällen [2]) (19, 7 : 20, 8; 20, 38 : 20, 39; 21, 34 : 22, 19; 22, 38 : 23, 26; 28, 1 : 28, 24; 28, 36 : 29, 5.)

Daraus ergiebt sich, dass, nach Liedern gerechnet, die Aussenstellung der Formel im Verhältniss zur Einschaltung in der zweiten Hälfte erheblich zunimmt [3]). Die Rechnung nach Liedern erscheint aber als die massgebende, da es wichtiger ist festzustellen, in wie viel Liedern der Dichter einer bestimmten Manier folgt, als in wie viel Fällen.

Bevor aber dieses Resultat zu einem Schluss auf Neidharts Stil in der Jugend und in den reiferen Jahren dienen kann, muss noch die dritte Manier, in der die Reden jeglicher Einführungsformel ermangeln, nämlich die dramatische, betrachtet werden.

---

[1]) Die Mitte fällt nach 18, 4. Die gesprächslosen Lieder halten sich in beiden Theilen das Gleichgewicht.

[2]) Wenn ich meine Reihenfolge (s. unten) der Rechnung zu Grunde legte, so würde sich nur das Verhältniss der Fälle bei der Aussenstellung etwas verschieben; sonst bliebe sich alles gleich.

[3]) Meyer drückt dies S. 79 allerdings auf Grund nicht vollständiger Statistik und etwas abweichender Gruppirung umgekehrt und den Kernpunkt verhüllend aus: die Einschaltungen nehmen gegenüber den Einführungen ab.

Wir begegnen ihr 48 mal [1]) und zwar in der ersten Hälfte in 10 Liedern mit 28 Fällen (3, 1 : 3, 4, 8, 11, 16; 3, 22 : 4, 11, 16; 6, 19 : 6, 29; 7, 11 : 7, 19, 35; 8, 12 : 8, 29, 36. 9, 6, 9; 9, 13 : 10, 4, 10, 12; 10, 22 : 10, 32, 37. 11, 6; 15, 21 : 16, 22, 30; 16, 38 : 17, 25, 27, 29; 18, 4 : 18, 16, 28, 34. 19, 1) und in der zweiten Hälfte in 9 Liedern mit 20 Fällen (19, 7 : 19, 37. 20, 18; 20, 38 : 21, 13; 21, 34 : 22, 27, 31, 34; 22, 38 : 23, 29, 35; 24, 13 : 24, 13, (21), 33. 25, 11; 26, 23 : 27, 15, 21, 27, 33; 28, 36 : 29, 9, 10; 29, 27 : 30, 20, 28; 32, 6 : 33, 3).

Es ist daraus ersichtlich, dass die Zahl der dramatischen Einführungen in der zweiten Hälfte keineswegs steigt [2]), im Gegentheil ein wenig sinkt, und dass deshalb die Vermehrung der epischen Einführungen, wie sie in der Zunahme der Aussenstellung liegt, durchaus kein Gegengewicht an der Vermehrung der dramatischen findet. Damit ist zugleich ausgesprochen, dass Neidhart in den späteren Liedern mehr zu ruhigen, als zu bewegten Einführungsformen neigte. Meyer stellt das in Parallele mit der Entwicklung des Minnesanges, der allmählich auch von der Einschaltung zur 'Einführung' übergehe (er scheint also hierin etwas Höfisches zu sehen, dem sich Neidhart später annäherte). Da er aber die Fälle der dramatischen Form nicht mit in Rechnung zieht, so ist ein sicherer Schluss aus seinen Zusammenstellungen S. 79 f. nicht gestattet. Bei Neidhart dürfte die kleine Stiländerung auf die reiferen Jahre zurückzuführen sein, denen eine gemächlichere Darstellung gemässer ist.

Doch abgesehen hiervon — für uns ist das wichtigste Ergebniss, dass Neidhart die dramatische Gesprächsform weitaus bevorzugt. Den 48 dramatischen Formen stehen

---

[1]) Meyer (S. 80) zählt hier wunderlicherweise nur 5 Fälle auf (3, 4. 10, 32. 18, 16. 19, 37 u. 24, 13) und knüpft daran die Bemerkung: die dritte Art ist bei unserm Dichter selten.

[2]) Die Verhältnissziffern würden ein noch stärkeres Ueberwiegen der dramatischen Form in der I. Hälfte ergeben, wenn ich statt nach der Hauptschen nach meiner Reihenfolge die Rechnung aufmachte.

nur 31 epische und halbepische gegenüber. Da aber die Einschaltung der dramatischen Manier sich sehr nähert, da ferner die drei Fälle, in denen die epische Formel nachfolgt, sich als sehr leichte erweisen, da sie sich nicht zwischen Rede und Gegenrede schiebt, sondern den erzählenden Versen anschliesst, so bleiben für den streng epischen Stil nur 15 Fälle übrig, denen 64 andere gegenüberstehen. Das entspricht aber völlig dem Stil der volksmässigen Lyrik, die mit richtigem Gefühl die epische Formel als für sie zu schwer ablehnt. So sind in MF. 37, 4 und 18. 3, 1. 3, 7. 3, 17. 4, 1. 4, 17. 4, 35, beim Kürenberger in allen Liedern (mit Ausnahme von 8, 9), bei Dietmar in der Mehrzahl, in den Carm. Burana 107a, 112, 115a, 134a, ferner in den weitaus meisten Volksliedern, die eine lyrische Haltung haben, gar keine Einführungsformeln gebraucht. Man kann bei Liliencron (Volkslied um 1530) ganze Reihen von Liedern lesen, ohne auch nur ein einziges Mal auf eine Einführung zu stossen. Man vergl. z. B. Nr. 59—93. — Wir sehen also auch an diesem scheinbar so untergeordneten Punkte, wie sehr Neidhart dem Typus der volksthümlichen Vorbilder treu bleibt; am treuesten wiederum in den Liedern der Frühzeit (3, 1—8, 12), in denen 2 epische Fälle (davon einer leicht) 3 halb- und 13 ganzdramatischen gegenüberstehen. Eins davon (3, 1) entbehrt jeglicher Einführungsformel. Dasselbe wiederholt sich in den beiden Liedern 10, 22 und 18, 4, die wir ebenfalls den jüngeren Neidharts zuschreiben müssen. Dagegen hat die zahlreichsten und schwersten Formeln 16, 38; ein neues Bedenken, es zu einem Jugendprodukt des Dichters zu machen. — Den letzten Punkt, der uns hier beschäftigen soll, können wir in wenigen Zeilen erledigen. Es handelt sich um die Vertheilung von Rede und Erzählung. Der Dichter unterbricht die Gespräche, um die Entwicklung episch ein Stück weiter zu führen 9, 5 (nur durch einen Vers) 11, 3. 21, 20. 24, 38 (breite Unterbrechung: 12 Verse); oder er gibt ihnen einen epischen Abschluss 7, 3. 8, 4. 20, 28. 24, 1. Mit diesem epischen Abschluss verbindet er nicht ungern persönliche

Bemerkungen, die auch für sich allein das Finale bilden: 9, 13. 14, 4. 22, 38. 25, 14. In der Mehrzahl der Fälle schliesst aber der Dichter volksmässigem Brauche entsprechend mit dem Gespräche selbst ab: 3, 1. 3, 22. 8, 12. 10, 22. 15, 21. 16, 38. 20, 38. 21, 34. 24, 13. 26, 23. 28, 1. 28, 36. 29, 27 (in der zweiten Fassung mit einer Bittstrophe). Eine Sonderstellung nehmen die drei österreichischen Lieder 31, 5. 32, 6 (in Wilmannsscher Anordnung) und 33, 15 ein, die in Zeitklagen ausklingen. —

Sechstes Kapitel.

Publikum der Sommerlieder.

Vor wem und zu welchem Zweck hat Neidhart seine Reien gesungen? Die Frage erscheint nach Allem, was bereits gesagt ist, überflüssig. Geht doch gewissermassen aus den Liedern selbst hervor, dass sie zum Frühlingstanz den Bauern gesungen wurden. Und trotzdem hat diese Anschauung Widerspruch erfahren. Ich will nicht von der Maskentheorie Liliencrons sprechen, die ihr Urheber selbst längst verworfen hat, sondern mich nur gegen Schmolke und besonders Wilmanns wenden, die an eine höfische Bestimmung und höfischen Vortrag aller oder der meisten Reien glauben. Schmolke (S. 6) geht in seinen Betrachtungen von der metrischen Form aller Neidhartischen Lieder aus. 'Diese fügt sich bei den Winterliedern ohne Ausnahme dem Kunstgesetze der höfischen Lyrik, während sich bei den Reien von 29 Tönen nur 4 unter die Regel der Dreitheiligkeit bringen lassen. Dieser Umstand (fährt er in einer mir unverständlichen Logik fort) würde allein genügen, um zu beweisen, dass Neidhart seine Lieder im Hinblick auf ein höfisches Publikum gedichtet hat, was auch aus 85, 2 ff. hervorgeht'. Also, weil die Form der Reien sich nicht dem höfischen Kunstgesetz fügt, deshalb sind sie ebenso wie die Winterlieder für den Hof bestimmt gewesen. Und das soll noch besonders dadurch bewiesen werden, dass Neidhart in Oesterreich einmal (85, 2 ff.) singt: 'wê wer singet uns den sumer niuwiu minneliet?

daz tuot mîn her Troestelîn und mîn hoveherre. der gehelfe solte ich sîn'. 'Anzunehmen, er hätte die Winterlieder zwar für die Hofleute, die Sommerlieder aber für die Dörfler gesungen, das wäre eine gar zu mechanische Erklärung'. Eine solche gleichzeitige und sich gegenseitig ausschliessende Praxis anzunehmen, ist aber durch nichts geboten. Die ersten Winterlieder sind ebenso den Dörflern gesungen wie die Mehrzahl der Reien, und die letzten Reien den Hofleuten wie die Mehrzahl der Winterlieder. Aber dass in der That manchmal und besonders in der mittleren Lebensperiode sich das Publikum Neidharts je nach der Jahreszeit und dem Stoffe der Lieder änderte, in einer solchen Vorstellung liegt grade bei Neidhart nicht das geringste 'Mechanische' oder Unwahrscheinliche.

Wilmanns motivirt seine Ansicht in anderer Weise. Er scheidet (Zs. 29, 82) die Reien der Riedegger Handschrift (die Echtheit der übrigen ist ihm nicht genügend verbürgt) in solche, in denen vom Tanz die Rede ist, und in solche, in denen es n i c h t der Fall ist. Bei der zweiten Gruppe hält er es von vornherein für unwahrscheinlich, dass sie zum Tanz gesungen worden seien. Zu ihnen rechnet er auch 25, 14, weil dort Neidhart ausdrücklich erkläre, nicht zum Reihen singen zu können. Dass diese Deutung des Verses 26, 9 nicht begründet ist, ist schon dargelegt. Aber auch bei der ersten Gruppe sei es trotz ihrer Beziehung zum Tanz durchaus fraglich, ob sie alle für den Reihen bestimmt gewesen seien. Dies zeigten vier Gedichte 'unwiderleglich'. 'Die Lieder 26, 23 und 28, 36 sprechen die offenkundigste Geringschätzung des Bauernstandes aus und die weitgehendste Nachsicht gegen das Spielmannsgewerbe würde Verse wie 27, 21 f. und 29, 12 f. nicht ertragen haben, zumal nicht von einem ritterlichen Spielmann. Prügel würden der sichere und wohl verdiente Dank des Gesellen gewesen sein, der so schamlos und anmassend zugleich der bäuerlichen zum Frühlingsfest versammelten Gesellschaft entgegengetreten wäre. In zwei andern Liedern 20, 38 und 18, 4 kommt die Ver-

achtung des Bauernstandes im ganzen nicht zum Ausdruck; aber der Inhalt auch dieser Lieder ist derart, dass es schwer zu glauben ist, Burschen und Mädchen hätten sich beim gemeinsamen Tanz daran ergötzt..... Solche Leistungen fanden ihr Publikum nicht in der Oeffentlichkeit heiterer Volksfeste, sondern in den ritterlichen Wachtstuben, deren Insassen auf Kosten der Bauern nicht nur leben, sondern auch lachen wollten.' Aehnliche, wenn auch minder schwere Bedenken schöpft Wilmanns aus dem Inhalte der Lieder 19, 7. 21, 34. 22, 38 und 24, 13, so dass nur drei 10, 22. 15, 21. 28, 1 übrig bleiben, die zur Begleitung der ländlichen Tänze gedient haben können (S. 84). Beschäftigen wir uns zunächst mit den Liedern 26, 23 und 28, 36, die die offenkundigste Geringschätzung des Bauernstandes aussprechen sollen. In beiden Liedern ziehen die Mädchen den Ritter dem Bauern vor; die eine mit den Worten:

> 'Giezet mir den meier an die versen.
> jâ trûwe ich einem ritter wol gehersen.
> zwiu sol ein gebûwer mir ze man?
> der enkan
> mich nâch mînem willen niht getriuten.' 27, 21 ff.

die andere:

> 'jâ muoz er mîn
> weizgot gar versûmet sîn,
> er gebûwer.' 29, 17 ff.

Konnten und mussten die Bauern darin eine 'schamlose und anmassende Geringschätzung' ihres Standes von Seiten des Dichters sehen? Ich meine nicht. Wenn es der Fall wäre, so müssten wir sämmtliche Reien der ersten Gruppe der Handschrift R aus der Liste der ländlichen Tänze streichen, auch die von Wilmanns als unbedenklich zugelassenen mit Ausnahme von 10, 22. Denn in allen sehnt sich das Mädchen nach dem Ritter und setzt damit die Bauern zurück. Ob der Gegensatz ausdrücklich hervorgehoben ist oder nicht, macht wenig aus; implicite liegt er immer darin. Hat aber dieses Reienmotiv erst 'der ritterliche Spielmann' zur Verhöhnung der Bauern erfunden? oder war es nicht ein den

Bauern altbekanntes? (s. oben S. 112). Und konnten sie etwa aus der Art, wie Neidhart das alte Motiv behandelte, eine Verachtung des Bauernstandes herauslesen? Durchaus nicht. Neidhart stellt immer von neuem die Mädchen als die thörichten Närrinnen hin, die dem Ritter nachlaufen, der sie betrügen, entehren (6, 30. 7, 28. 18, 28) und dann misshandeln werde (21, 30 ff. vgl. ferner 49, 9). Er lässt die Mütter überall die Töchter dringend vor dem Ritter warnen unter Hinweis auf die schlimmen Folgen, die der Verkehr mit dem Ritter gehabt hat (21, 10. 24, 31) oder haben werde und könne, und diese Warnung nicht selten mit harten Drohungen und Schlägen unterstützen. Lag in einer solchen Ausführung des Rittermotivs für die Bauern etwas Verletzendes? Gab es nicht unter ihren Töchtern solche Närrinnen? Und mussten sie sich nicht vielmehr über die grosse Unbefangenheit freuen, mit der der ritterliche Sänger sich nicht scheute, zur Ernüchterung der Närrinnen sich selber durch den Mund der Mutter alle möglichen Schändlichkeiten nachzusagen? — Wie steht es denn in der wenig späteren Dorfpoesie, im Meier Helmbrecht? Begegnen wir da nicht demselben Zuge? Sprechen nicht dort die Jungen, Sohn und Tochter, mit der allergrössten Geringschätzung vom Bauernstande, in einem Tone, der weit über den, den die Neidhartischen Mädchen anschlagen, hinausgeht? Und wird irgend ein Bauer deshalb das Buch oder den Verfasser für bauernfeindlich gehalten haben? — Dazu kommt, dass Neidhart, wie schon oft bemerkt worden ist, ganz sichtlich in den Reien das Bestreben hat, alles zu vermeiden, was irgendwie als Hohn, Spott oder Nichtachtung gegen den Bauernstand gedeutet werden könnte. Auch dort, wo er die triftigste Veranlassung gehabt hätte, wie gegen den dörper Engelmar, lässt er kein beschimpfendes, verächtliches Wort fallen. Gebraucht er doch selbst die Worte 'dörper, getelinc' wegen ihres etwas höhnischen Beigeschmacks in der ganzen Reihe der Sommerlieder nicht ein einziges Mal.

Nun aber der anstössige Inhalt von 20, 38 und 18, 4. Da hat doch Wilmanns das Zartgefühl der ländlichen Schönen

überschätzt. Man braucht sich gar nicht auf die ungeschminkte Sprache des 13. Jahrhunderts[1]) zu berufen; wenn Wilmanns nachforschen wollte, was noch heutzutage auf dem Lande in Wort und That vor weiblichen Augen und Ohren möglich ist, so würde er sich durch die Neidhartischen Deutlichkeiten nicht beirren lassen. Sind aber bei den Liedern 26, 23. 28, 36. 20, 38 und 18, 4 die Bedenken beseitigt, so fallen sie für die übrigen auf den Tanz bezüglichen Reien, zu denen auch die ersten acht (3, 1—8, 12) in Cc überlieferten gehören, von selbst weg. — Bei den andern Reien von R weist der Inhalt allerdings nicht direkt auf den Gebrauch beim Tanz hin. Nichtsdestoweniger erachte ich diejenigen, in denen die Liebe das Thema ist, als ebenfalls für den Frühlingstanz der Bauern gedichtet: 9, 13. 14, 4. 16, 38. 29, 27 (in der bairischen Form). Auch 31, 5 darf man wegen des breiten, harmlosen Reienbildes 31, 25 ff. dem ländlichen Reien zuweisen. Dagegen sind 32, 6. 33, 15 und 29, 27 (in der österreichischen Form) sicher bei Hofe vorgetragen.[2]) Die Schwierigkeiten, in die Wilmanns durch seine Anschauung mit der im selben Aufsatz gegebenen Charakteristik von Neidharts Lebensverhältnissen geräth, hat er gefühlt. Die Mittel aber, die er zu ihrer Lösung anwendet, — unvollständige Ueberlieferung, kurze Dauer der Freundschaft mit

---

[1]) Man lese z. B. nach, was Wernher d. G. die Gotelint 1388—1430 sprechen lässt, insbesondere die VV. 1409 ff. Das vergleicht sich nur mit den gröbsten unechten Neidharten. Und doch wird Wernher weder sonderlich übertrieben noch sein Buch vor den Augen und Ohren der Bauermädchen haben verschliessen wollen. Und wie steht es mit des Tannhäusers Tanzleichen III u. IV, von denen man kaum zweifeln kann, dass sie den Dörflern zum Tanz gesungen wurden? Ausserdem denke man an das, was einzelne geistliche und viele Fastnachtsspiele ihren Zuschauern boten. — Ueber die thatsächlichen Vorgänge beim Frühlingsfest in alter und neuer Zeit, sowie über die Beziehungen des Sexuellen zum Frühlingskultus, die einen derartigen Inhalt bedingen, ist bereits mehrfach gehandelt worden.

[2]) Das zweite Kreuzlied dürfte nachträglich den Reien der Dorfgenossen begleitet haben.

den Bauern — sind schwache Nothbehelfe, die namentlich gegenüber seiner Deutung der Spiegelgeschichte nicht Stand halten. — Steht für uns aber die Ueberzeugung fest, dass weitaus der grösste Theil der Reien für die Bauern bestimmt war und vor ihnen gesungen wurde, so ist damit noch nicht die Frage entschieden, ob nicht Neidhart dieselben Lieder gleichzeitig seinen adligen Freunden zum Besten gegeben habe. Die Möglichkeit lässt sich nicht bestreiten, eine Wahrscheinlichkeit besteht aber für die Mehrzahl der Lieder nicht. Gedichte wie 3, 22. 5, 8. 6, 1. 6, 19. 10, 22. 14, 4. 15, 21. 19, 7 u. a. sind von einer viel zu unschuldigen Einfalt, als dass sie den Geschmack der höfischen Herrengesellschaft hätten befriedigen können. Nimmt man aber an, sie seien vor Herren und Damen zum Reien bei Hofe gesungen worden, so widerspricht der gänzliche Mangel oder die sehr geringe Beimischung des Höfischen in Form und Inhalt. Für diesen Zweck mochten Lieder wie 9, 13 und 29, 27 taugen, aber wenig andere. An eine Umdichtung für das höfische Publikum haben wir keine Veranlassung zu glauben. Sie war auch bei der saubern Metrik und bei den vielfach verschlungenen Reiengebäuden nicht so leicht, als sich z. B. Schmolke vorstellt. Dagegen können Lieder wie 7, 11. 8, 12. 18, 4. 20, 38. 24, 13. 28, 36 auch ungeändert den Gaumen der 'Insassen der Wachtstuben' gekitzelt haben.

Siebentes Kapitel.

Reihenfolge der Sommerlieder.

Die Reihenfolge der Sommerlieder muss im Wesentlichen nach innern Merkmalen, da andere fast ganz fehlen, bestimmt werden. Dieselben sind in den Kapiteln 3—5 ausführlich zur Besprechung gelangt. Es könnten ihnen noch metrische hinzugefügt werden, doch helfen sie uns, ausser für die Reien der Jugendzeit, wenig. Die innern Merkmale drängten uns von selber die Unterscheidung zwischen natürlich und künstlich [1]), volksthümlich und höfisch beständig auf. Es fragt sich, welche Lieder werden früher, welche später anzusetzen sein.

Es ist eine häufig beobachtete und neuerdings wieder von Burdach (Reinmar S. 21 ff.) begründete Erscheinung, dass jeder Dichter — auch der genialste — zuerst in der Nachahmung befangen ist. Was wollte und konnte nun Neidhart, als er seine Reien schuf, allein nachahmen? — Die volksthümlichen Tanzlieder. Er wollte den Frühlingstanz der Bauern mit Gesang begleiten; dafür fand er keine andern Vorbilder als die alten, volksthümlichen Dichtungen. [2]) Er

[1]) Im Sinne einer bewussten und berechneten Handhabung künstlerischer Technik.

[2]) Dass er etwa Walther 39, 11 oder 74, 20 nachgeahmt habe, wird wohl nicht behauptet werden. Er hätte dann sogleich gegen die Regel mit einer starken, originellen Abweichung begonnen. Ob diese Lieder überhaupt schon 1200 existirt haben mögen? —

kann deshalb unmöglich seine Thätigkeit, wie R. Meyer will, mit zwei Liedern (9, 13 und 16, 38) eröffnet haben, die nach Inhalt und Sprache (ausgenommen den Natureingang) vom volksthümlichen Tanzlied grell abstechen.[1]) Vielmehr müssen wir diejenigen Lieder, die den engsten Anschluss an das Volkslied verrathen, aus denen der volksthümlichste Hauch uns anweht, als die ältesten betrachten. Auf diese Erzeugnisse der Jugend wird eine lange Reihe von Liedern folgen, die der Zeit der vollen Manneskraft entstammen, in welcher der Dichter, um eine möglichst grosse Mannigfaltigkeit der Motive und poetischen Darstellungsformen zu erhalten, zwischen volksthümlichen und höfischen Stoffen und Manieren — jedoch in Rücksicht auf sein Publikum unter starker Bevorzugung der volksthümlichen — abgewechselt haben wird. Den Schluss wird eine letzte kleine Gruppe bilden aus einer Zeit, in der der Dichter sich als Mensch und Künstler vom Volke entfernt hatte und nahezu ganz auf höfischem Boden sich bewegte. Um durch Jahreszahlen die Abgrenzung der Gruppen zu verdeutlichen, nehme ich für die Jugendlieder etwa den

---

[1]) Was im Einzelnen der frühen Ansetzung der Lieder widerspricht, ist S. 111 f. 118 f. 135 unten. 151. 152. 156. 171 berührt worden. Die Einzelkriterien würden nicht so übereinstimmend die allgemeine Regel unterstützen, wenn damit nicht die Wahrheit getroffen wäre. — Sollte aber Jemand aus den alterthümlichen, feierlichen Natureingängen ein Argument für die frühe Entstehung der Lieder nehmen, so wäre dies verfehlt. Denn N. lag zur Nachahmung sowohl die ernste wie die fröhliche Variante des Frühlingshymnus bereit. Aber gerade die letztere hatte sich mit den Nachmittagsfestspielliedern verquickt und diese waren der eigentliche Gegenstand seiner Nachahmung. Erst nach geraumer Zeit, als er einmal zur Abwechslung das gewichtige Thema der Minne (9, 13) behandeln wollte, mag es ihm passend erschienen sein, den ernsten Morgen-(Einzugs-)hymnus als Einleitung voraufzuschicken. Er machte von ihm noch dreimal (vgl. oben S. 14) Gebrauch in 16, 38. 14, 4. 22, 38, Liedern, die sämmtlich eines heiteren Gepräges mehr oder minder entbehren. 16, 38 u. 14, 4 nehmen wie 9, 13 überhaupt nicht auf den Tanz Bezug, 14, 4 ist direkt schwermüthig. 22, 38 hat einen feierlichen Schluss: 'vriunt nû sprechen âmen'. 9, 13 u. 14, 4 enden mit Seufzern des Dichters, an die sich in 14, 4 noch lehrhafte Spruchweisheit anlehnt.

Zeitraum von 1200—1205, für die Lieder des besten Mannesalters etwa den von 1205—1225 in Anspruch, während die der letzten Gruppe sich sporadisch über das weitere Leben Neidharts vertheilen. In die erste Gruppe stelle ich 8, in die zweite 17, in die dritte 4 Lieder, so dass also Neidhart seine Reiendichtung im Wesentlichen 1225 abgeschlossen hätte. Da die eigentlichen Reien Liebeslieder sind, so stimmt diese Entwicklung sowohl zum Entwicklungsgange der menschlichen Natur an sich, als insbesondere zur Lage Neidharts, dem Alter wie gespanntes Verhältniss zu den Bauern nach 1225 kaum noch rechten Anlass zur Reiendichtung schufen. Zeitklagen, die die letzten Reien füllen, konnte der Dichter auch im Winterliede austönen; dass sie manchmal in Reienform erscheinen, lag an dem zufälligen Umstande, dass für das Maifest noch ab und zu sein Gesang gefordert wurde.

Zu den Liedern der Jugendzeit rechne ich 3, 1—8, 12. Wir haben diese Gruppe als eine in sich geschlossene, innerlich einheitliche Reihe kennen gelernt, die gleichviel von welcher Seite wir an sie herantraten (Motive, Satzbau, Wortgebrauch, Stil, Komposition), immer sich uns als die volksthümlichste darstellte (vgl. S. 126. 127. 128. 132. 133. 135. 141. 156. 171). Und ist es nicht ein wunderbares Zusammentreffen, dass unter diesen Liedern sich drei und zwar die einzigen drei finden, die zugleich ein äusseres Merkmal uns darbieten, dass sie der Frühzeit angehören, nämlich die Bezeichnung des Dichters als Knappen oder Knaben (3, 1. 3, 22. 6, 19)? — Innerhalb dieser ersten acht Lieder eine Reihenfolge herzustellen, ist zum guten Theil dem subjectiven Ermessen überlassen. Von 3, 1 kann man wohl wegen des Motivs von der bedächtigen Tochter sagen, dass es kaum als erstes anzusehen sei. Es dürften das Altenlied 4, 31 und mindestens zwei Mädchenlieder, in denen die Tochter ihren natürlichen Gefühlen treu bleibt, voraufgegangen sein. Erst dann wird der Dichter für das Altenlied ein neues Motiv gesucht und in der Umkehrung des Mädchenliedes gefunden haben. Andererseits werden wir nicht fehl gehen, wenn wir

7, 11 und 8, 12 wegen ihrer künstlicheren Reimstellungen an das Ende dieser Reihe setzen.

In der zweiten Gruppe, die die Lieder 9, 13—28, 36 umfasst, bildet die Heirath Neidharts einen Markstein. Alle Lieder, die seine Heirath voraussetzen, müssen denen nachgestellt werden, die frei von dieser Voraussetzung sind, es sei denn dass andere Kriterien den späteren Ursprung dieser darthun. Zu jenen gehören die Kreuzlieder, die ohnehin ihr Geburtsjahr 1219 in eine jüngere Zeit hinabrückt, 14, 4. 25, 14, bei denen ebenfalls noch andere Gründe für ihre späte Datirung sprechen, und möglicherweise 28, 36. Für die übrigen Lieder müssen stilistische Kriterien, Frische und Mattigkeit des Tones, nahe Beziehungen des Inhalts u. A. die Folge bestimmen, wobei natürlich Irrthümer nicht ausgeschlossen sind. — Die Lieder der letzten Gruppe sind 29, 27. 31, 5. 32, 6. 33, 15. Ihre Zusammengehörigkeit ist durch innere und äussere Kennzeichen, ihre Aufeinanderfolge durch letztere hinlänglich gesichert. Betont mag auch hier werden, wie zuverlässig sich die innern Merkmale erwiesen haben. Auch ohne alle historischen Anhaltspunkte hätten wir auf sie hin die Lieder an das Ende der Reien stellen müssen. Es ist das eine Gewähr, dass dasjenige, was wir nach seiner innern Beschaffenheit in die Mitte legen mussten, auch wirklich dorthin gehört. — Danach ergiebt sich nachstehende Reihe:

I. Periode 1200—1205.

Volksmässiger Stil.

4, 31.
3, 22. Knabe.
6, 19. Knappe.
3, 1. Knappe.
5, 8.
6, 1.
7, 11.
8, 12.

II. Periode 1205—1225.

Wechsel und Mischung von volksmässigem und höfischem Stil.

9, 13.
10, 22.
15, 21.
28, 1. zum ersten Mal der Name eines Mädchens genannt.
21, 34. Ritter.
24, 13.
18, 4.
19, 7. } rôte golzen. 1214? Jutelieder.
20, 38. }
16, 38.
22, 38. die 'trûte' 24, 4 Friderun? } Friderunlieder.
26, 23. der 'meier' 27, 20 Engelmar? Heirath.
25, 14. Spiegelgeschichte.
28, 36. vrîheitstalt = Engelmar? Wendelmuot = Friderun? (vgl. S. 67)
11, 8. } 1219 Kreuzlieder.
13, 8. }
14, 4. vgl. S. 122 u. 164 f.

III. Periode 1225—1245.

Höfischer Stil.

29, 27. erste bairische Fassung vor 1230; zweite österreichische (Lengebach) um 1233 (vgl. S. 78 u. 166).
31, 5. Mai 1235.
32, 6. „ 1236.
33, 15. „ 1245.

Neidharts Winterlieder.

Achtes Kapitel.

Inhalt der Winterlieder.

So gross der Gegensatz zwischen grünem Laub und kahlem Gezweig, zwischen rosengeschmückter Heide und bleichem Schneefeld, so gross ist der Gegensatz zwischen Neidharts Sommer- und Winterliedern. Weder Inhalt noch Form, weder Ton noch Farbe, weder Strophe noch Vers stimmen mit einander überein. Diese Kluft zwischen nah verwandten Erzeugnissen ein und desselben Dichters steht einzig in ihrer Art da. Schon die Nachahmer Neidharts, der tieferen Gründe des Gegensatzes sich nicht mehr bewusst, füllen die Kluft aus und nähern die beiden Liedgattungen immer mehr, bis schliesslich jeder Unterschied verwischt ist und nur noch gedankenlose Laune ihnen verschiedene Etiquetten durch den Natureingang aufklebt.

Wir haben in der Einleitung den weiten Abstand zu begründen versucht. Wir hatten uns dabei überzeugt, dass die Winterlieder sehr allmählich, sehr spät und regellos aus ihren Elementen bis zu der Gestalt zusammenwuchsen, in der wir sie bei Neidhart finden. Wir hatten auch erkannt, dass sie weder an einen bestimmten Tag oder Monat noch an irgend eine bestimmte Festlichkeit gebunden waren. Sie konnten an jedem beliebigen Abend zur Unterhaltung der Männer, zur Unterhaltung der Frauen, oder wenn sich beide

Geschlechter vereinten, zum Tanze vorgetragen werden. In Folge ihrer eigenthümlichen Entstehung und der ihnen noch zu Neidharts Zeit mangelnden festen Zweckbestimmung entbehren die einzeln Theile nicht blos eines innern Zusammenhangs, sondern es lässt sich auch von keinem einzigen sagen, er sei ein nothwendiges Element für das Winterlied. Es ist ganz dem Dichter anheimgestellt, ob er an den Natureingang ein Tanzbild oder ein Spottgedicht oder ein maere oder persönliche Wünsche und Beschwerden oder Zeitklagen und Aehnliches anfügen will, während im Sommerliede, wenn der Dichter überhaupt über den Frühlingshymnus (Natureingang) hinausging, Tanz und Liebe seine unumgänglichen Themata sein mussten. Es lässt sich deshalb auch mit minderer Sicherheit abgrenzen, welche Elemente der Tradition entlehnt und welche neu eingeführt sind. Den Dichter banden hier keine herkömmlichen Stoffe, sondern nur eine herkömmliche Art.

Bei der mangelnden inneren Einheit der Lieder werden wir, wie unsere Vorgänger, genöthigt sein, anstatt von Liedergruppen von Strophengruppen auszugehen. Wenn wir bei ihrer Untersuchung unser Augenmerk, wie bei den Reien, zunächst darauf richten, ob und wie weit ihnen volksthümliche Muster zu Grunde liegen, so werden wir verzichten müssen, den Nachweis der Volksthümlichkeit auf die inhaltliche Uebereinstimmung zwischen Früherem und Späterem zu stützen. Denn Strophen, die z. B. dem Spott oder der Einladung zu einem zufälligen, improvisierten Tanz gewidmet sind, sind an sich nothwendigerweise individueller Natur. Sie sind von Einzelnen an Einzelne gerichtet und verlieren damit die dauernde, typische Bedeutung, die ihnen häufige Wiederholung und Ueberlieferung sichert. So vermögen wir uns wohl zu denken, dass alle eigentlichen Reien Neidharts hätten Volkslieder werden können, aber dass Strophen wie: 'Jiutel sol in allen sagen daz sî dâ mit Hilden nâch der gîgen treten. michel wirt der tanz. Diemuot Gîsel gênt dâ mit ein ander: al daz selbe Wendel tuot' u. s. w. (37, 7 ff.) oder: 'Lanze eine treien treit, diu ist von barkâne, grüene alsô

der klê. ze wîge hât er sich bereit und lebet in dem wâne daz im niht widerstê' u. s. w. (36, 7 ff.) hätten dauernd im Volksmunde fortleben können, wird Niemand glauben. Auf die Volksmässigkeit gewisser Strophengattungen werden wir daher nur aus allgemeinen Erwägungen und aus bestimmten Volkssitten vor oder nach Neidhart, in beschränktem Maasse auch aus dem Stil, schliessen können [1]). Gehen wir an die Betrachtung der einzelnen Gruppen heran, so unterscheiden wir:

1. Tanzstrophen: 35, 1 [2]). 36, 18. 38, 9. 40, 1. 41, 33. 44, 36. 59, 36 (nur schwacher Ansatz).
2. Erzählungen: 46, 28. 48, 1.
3. Dörperstrophen: 35, 1. 38, 9. 40, 1. 43, 15. 49, 10. Dann in jedem Tone.
4. Minnestrophen: (40, 1). 43, 15. 48, 1. 50, 37. Dann in jedem Tone mit Ausnahme von 64, 21. 82, 3—86, 31.
5. Persönliche Strophen: 38, 9. 41, 33. 50, 37. 69, 25. 73, 24. 82, 3, 99, 1. — 82, 3. 86, 31. 95, 6. — 85, 6.

Die beiden ersten Gruppen sind, wie die Uebersicht lehrt, gering an Umfang und beschränken sich auf die ersten Lieder der Hauptschen Reihenfolge.

Die Tanzstrophen enthalten entweder eine blosse Aufforderung zum Tanz z. B. 35, 11 oder sie verbinden mit

---

[1]) Die literarische Abwesenheit mancher Strophengattungen vor N. beweist nichts. Von Schnaderhüpfln war wahrscheinlich im vorigen Jahrhundert noch kein einziges gedruckt. Wenn man daraus entnehmen wollte, es habe damals noch keine gegeben, wie sehr würde man irren! — Die Spott- und Scherzstrophen, die bei Tänzen und Hochzeiten in Baiern gebräuchlich sind (vgl. Bavaria I, 407), können ihrer Natur nach auch heute nicht unter die Presse kommen, und trotzdem existieren sie. Eine anschauliche Vorstellung von ihrer Art gewährt die Nachahmung im Herrgottschnitzer von Ammergau III, 1 von Ganghofer u. Neuert.

[2]) Es sind die Töne bezeichnet, in denen die Strophen vorkommen. — Nicht berücksichtigt ist der von 102, 32, weil er eine Sonderstellung einnimmt und von ihm nicht einmal sicher ist, ob er zu den Winterliedern gehört.

dieser Aufforderung eine Schilderung des Tanzes. Diese Schilderung nimmt theils die Tanzunterhaltung wie 37, 29 ff. 45, 22 ff. theils die Tanzhändel wie 39, 10 zum Vorwurf. Die Strophen sind ungemein lebendig gehalten, wir sehen die Dinge in raschem Tempo und in kräftiger Plastik sich entwickeln. Der Dichter lässt die Stube zum Tanz fertig machen, dann giebt er den Auftrag, die Tänzerinnen herbeizuholen (die Burschen werden sämmtlich, von den Mädchen einige vor Beginn des Tanzes als anwesend gedacht), die Mädchen kommen heran, der Tanz beginnt; der Dichter versucht bei einer Schönen sein Glück, aber die Mutter spricht drein; die Burschen gerathen wegen eines Schabernacks (39, 13) oder wegen eines Mädchens einander in die Haare, Meister Adelber oder Meier Eberhard müssen vermitteln; dazwischen wird gesungen, Hitze und Lärm werden immer grösser, die Fenster werden aufgerissen und in die Winterluft schallt hinaus 'Geschrei und Fiedelbogen' (durch diu venster gie der galm 40, 34). So könnte man noch heute jeden Tanz im Dorfwirthshause schildern. Es lässt sich nicht annehmen, dass Neidhart erst solche mit Einladungen verbundene poetische Tanzbilder erfunden habe. Dass die Bauern Winterlieder hatten, nach denen sie tanzten, sagt uns der Dichter selber, indem er einen Friderich nennt, der beim Tanze 'des voresingens phlac' (39, 28). Auch von einem dörper von Atzenbruck erzählt er 96, 26, dass er 'vil manegen vîretac' vorgesungen hätte, was sich wohl nicht bloss auf die Sommerfeiertage beziehen wird. Von sich selber erwähnt er es wiederholt: 35, 15. 40, 1. 41, 39. Dass aber unter den volksthümlichen Wintertanzliedern viele von gleicher Beschaffenheit gewesen sein werden, wie die Neidhartischen, haben wir keinen Grund zu bezweifeln. Wenn uns von ihnen nichts erhalten ist, so lag dies, wie schon angedeutet, in ihrer Art. Sie waren für den speziellen Fall gedichtet und hatten schon beim nächsten Male ihr Interesse eingebüsst. Dieser Umstand hat es auch, wie ich meine, verschuldet, dass die Zahl der Wintertanzlieder (zum mindesten der für die

Bauern bestimmten) eine so geringe ist. Man kann freilich dies damit begründen, dass Neidhart erst verhältnissmässig spät dem Wintertanzliede sich zuwendete und nach seiner Verfeindung mit den Bauern keine Gelegenheit mehr hatte, es zu pflegen. Aber diese Erklärung genügt nicht. Denn wenn man auch den Beginn der Winterlieder später als den der Sommerlieder ansetzen möchte, so muss man ihn immerhin noch in die jüngeren Jahre des Dichters verlegen. Und da bleibt ein genügend grosser Zeitraum übrig, um weit mehr derartige Lieder erwarten zu lassen, als wir jetzt besitzen. Ich halte es deshalb für das Wahrscheinlichste, dass der Verlust, den Neidharts Lieder in der Ueberlieferung erlitten, hauptsächlich diese Gruppe von Liedern betroffen hat. Er selbst berechnet 83, 24 die Zahl seiner Weisen auf 80. Das Lied, in dem es geschieht, ist Ende 1240 oder 1241 (S. 96) gedichtet. Schätzen wir, dass diese Ziffer sich noch um 10 gemehrt hat, so ergiebt sich ein Gesammtbestand von 90 Liedern bezw. Tönen. Erhalten sind uns 66 Töne, demnach wären uns 24 verloren gegangen. Von den Dörperliedern wird uns kaum ein einziges fehlen. Ihnen kam das stärkste Interesse bei Mit-[1]) und Nachwelt entgegen. Ja, die Nachwelt kannte Neidhart fast gar nicht anders als von dieser Seite seiner dichterischen Thätigkeit. Bei dieser Sachlage werden sich die Spielleute gewiss keins der Dörperlieder haben entgehen lassen. Konnten sie doch, wie die Nachahmung bezeugt, mit ihrem Vorrath an echter Waare noch nicht einmal der lebhaften Nachfrage genügen. Andererseits werden von den Reien uns nur wenige entgangen sein; denn ihnen sicherten abgesehen von dem stofflichen Reiz die Maifeste das Fortleben. Der Verlust wird sich deshalb hauptsächlich auf die Wintertanzlieder erstreckt haben, denen wir die Mehrzahl der verlorenen zurechnen können. Ein so grosser Abgang ist bei dieser Gruppe viel weniger verwunderlich, als dass über-

[1]) Wolfram, Wernher d. G., u. wie ich mit Andern meine, auch Walther spielen nur auf die Dörperlieder an. Vgl. auch die Anm. zu S. 111.

haupt etwas von ihnen sich durch die Zeiten hindurch gerettet hat.

Noch geringer ist die Zahl der 'Erzählungen'. In ihnen werden uns ohne Bezugnahme auf den Tanz und auf die Dörper kleine Liebesabenteuer des Dichters erzählt. 46, 28 und 48, 1 sind die einzigen Beispiele ihrer Art. Man trifft vielleicht das Richtige, wenn man sie als Spinnstubengeschichten bezeichnet. In der Bavaria I, 385 wird von Oberbayern berichtet: 'Mit dem November beginnt das Spinnen. Gegen Abend versammeln sich Weiber und Mädchen im Turnus in einem Hause des Dorfes mit Kunkel und Spinnrad. Auch die Burschen finden sich ein, schneiden Spähne oder fertigen allerhand Schnitzwerk. Häufig wird bis 9 Uhr gearbeitet und dann ein paar Stunden Kurzweil getrieben'. Ich denke, dass es vor 600 Jahren in Reuenthal nicht anders [1]) und unter den jungen Burschen, die die Mädchen beim Spinnen besuchten, auch unser Dichter gewesen sein wird. Bei solchen Vereinigungen, bei denen auch das bickelspil (36, 26. 49, 18) gespielt worden sein mag, wird Neidhart die Dorfjugend mit seinen Mären ergötzt haben. Es war ein passender Gedanke, in der Spinnstube die Mägde an die Abenteuer beim Flachsschwingen zu erinnern und so ist sowohl in dem einen Liede Neidharts (46, 28) als in einem volksmässigen Neifens (45, 21) eine flachsschwingende Magd die Heldin. Neidhart wird solcher Lieder mehr als zwei gesungen haben, wenn auch nicht so viele als Tanzlieder; denn es konnte wohl eine Abendunterhaltung, aber kein Tanz ohne Sang

[1]) In einem von J. Bolte (der Bauer im deutschen Liede Berl. 1890 S. 46. Acta Germ. I, 3) veröffentlichten Liede der Münchener Handschrift Cod. Germ. 379 (a. d. J. 1454) heisst es:

Der Winter ist auffgeweckt.
Des säment sich die schonen tocken
Und pringen den Werck an iren rocken;
Wenn sy zuo einander hocken,
So hebt sich ein frolich locken
Mit wolgemuotem schrein:
Chum Haintzl, Chuntzl herein!

stattfinden. Die kleinen Erzählungen litten jedoch unter ähnlicher Ungunst. Es fehlte ihnen das Dörperische und theilweise (z. B. 48, 1) auch das Piquante. In diesem leisteten überdies die späteren Jahrhunderte so Starkes, dass man Neidharts vergleichsweise immer noch zurückhaltende Poesie um deswillen nicht gesucht haben wird. Man hat in den Liedern 46, 28 und 48, 1 Nachahmungen der altfranzösischen Pastourelle sehen wollen (Meyer S. 149 ff; Schmolke S. 18 spricht von 'Verwandtschaft' des Liedes 48, 1 mit der Pastourelle), aber, wie sich unten zeigen wird, ohne ausreichenden Grund. Viel eher lässt sich vermuthen, dass derartige schwankhafte Erzählungen schon lange im Volke umliefen. Wenn das Volk den Heldengesang pflegte, warum soll es solche heitere Geschichten aus dem Alltagsleben nicht poetisch gestaltet haben? Bekundet sich doch reichlich Neigung und Fähigkeit dazu in den Sommerliedern. Im Uebrigen tauchte die humoristische Erzählung beinahe gleichzeitig beim Stricker und beim Neifer oder, wenn man 37, 2. 44, 20. 45, 8. 45, 21 (Haupt) diesem abspricht, im Volksliede auf. Neidhartische Neuerung mag nur sein, dass er die Abenteuer als eigene Erlebnisse giebt. —

Die Dörperstrophen bilden den Hauptstock der Winterlieder. Ihr wesentliches Element ist der Spott, der von gutmüthigem Scherz bis zur bittersten Satire sich steigert. Er richtet sich theils gegen das Benehmen und Auftreten der Bauern — ich will ihn Charakterspott nennen — theils gegen ihre Kleidung. Es begleiten oder ersetzen ihn häufig weinerliche Klagen, heftige Angriffe, verächtliche Bemerkungen, Verwünschungen — alles gegen die frechen Dörper, die den Dichter von 'lieber stat verdringent' (dies weitaus das gewöhnlichste) oder ihm sonst einen Schmerz bereiten. Das geschieht freilich schon, wenn sie Zeuge und Waffen am Leibe tragen, die ihnen nicht zukommen. Bemerkenswerth ist, wie selten der Dichter etwas Komisches von den Bauern erzählt, ohne dass er von dem feindseligen Verhältnisse, in dem er zu ihnen steht, seinen Ausgang nimmt. Wir können

dafür nur drei Beispiele anführen: 35, 23. 39, 10. 44, 26 (?); sämmtlich aus der Jugendzeit des Dichters. Die Ursache hierfür liegt nicht sowohl in den veränderten Beziehungen zu den Bauern — denn nichts gebot dem Dichter, seine persönliche Feindschaft regelmässig mit dem Spott zu verflechten — als in der von ihm allmählich ausgebildeten und weil bequem und wirksam befundenen, darum auch beständig festgehaltenen Manier, seine spöttischen Schilderungen und galligen Ausfälle als Revanche für persönliche Kränkungen hinzustellen.

Eine andere auffallende Eigenthümlichkeit seiner Dörperstrophen ist es, dass sie sich von Prügelscenen, dem beliebtesten Thema der Neidhartischen Interpolatoren und Nachtreter, fast ganz fernhalten (die einzigen Beispiele 39, 10. 74, 19. — 57, 2 leicht gestreift). Und doch war der Stoff ein sehr dankbarer und die Wirklichkeit gewiss reich an Material dafür. Es drängt sich deshalb die Vermuthung auf, dass Neidhart sich durch seine Vorbilder in diesem Punkte ebenso gebunden fühlte, wie in dem Verzicht auf das Motiv der Völlerei, das sich später so widerlich in die niedere Poesie eindrängt.

Soweit die Dörperstrophen auf den Spott sich beschränken, ruhen sie sicher auf uralter volksthümlicher Grundlage (vgl. die S. 26 f. beigebrachten Zeugnisse; ferner R. Meyer S. 138. 140). Neidharts Darstellungen werden besonders lebendig durch das, was F. Dahn in der Bavaria I, 381 f. aus der Ramsau erzählt: 'Man tanzt gewöhnlich nach Schaaren d. h. je 4 Paare, die für eine Schanze d. h. 3 Touren 1 fl. 12 bezahlen. Einzeltänze werden ungern gesehen. Der prahlerische Bursch, der den Spielleuten das Tanzgeld zuwerfend und den andern die Zeit wegnehmend mit seinem Schatz allein oder höchstens mit einigen Freunden, denen er die Theilnahme gestattet, den Andern vor der Nase herumtanzen will, wird gar bald mit Trutzliedern gestraft, deren unausbleibliche Folge eine Rauferei ist'[1]). Dieser prahlerische

[1]) Vgl. hierzu auch die Einl. zu Hörmann, Schnaderhüpfln aus den Alpen.[2] Innsbr. 1882.

Bursch bald allein, bald mit einigen Genossen erscheint in den Winterliedern sehr oft. Er ist, der dem Dichter mit seinem Liebchen hochgehobenen und stolz zurückgewandten Hauptes (verwendiclîchen 50, 17 u. ö.) vor der Nase herumtanzt und den er dafür nebst seinen Gesellen mit beissenden Spottversen züchtigt. Auch der Bursch, der für sich und seine Freunde die Musik bezahlt, ist uns aus Neidhart bekannt 63, 28 ff.: 'geuden giengen sî gelîch hiwer an einem tanze. dâ muosten drîe vor im (Otegêr) gîgen und der vierde pheif. sîner vreuden was er rîch under sînem kranze'. Wie im Leben die Dinge die gleichen geblieben sind, so gewisslich auch im Reflex der Poesie, und Neidhart wird nicht der Erste gewesen sein, der im Spiegel seiner Dichtung die Strahlen des Lebens auffing. Für die Volksthümlichkeit der Spottstrophen spricht auch, dass sie schon in den ersten Liedern vorhanden sind, in denen Neidhart sich noch ganz in den Spuren des Volksliedes bewegt und noch in bestem Einvernehmen mit den Bauern steht. Sie sind also nicht, wie man vorschnell meinen könnte, erst aus der Bauernfeindschaft hervorgesprossen. Anders mag es sich mit den Strophen verhalten, in denen der Dichter ohne jede Satire in Klagen und Angriffen gegen die geilen und tumben getelinge sich ergeht. Hierfür können nur unbedeutende Keime in der Volksdichtung gelegen haben. Das Meiste wird er aus eigenem Trieb und Vermögen unter dem befruchtenden Beifall der Hofleute geschaffen haben. —

Die Minnestrophen, die an Umfang wenig hinter den Dörperstrophen zurückstehen, sind das seltsamste Element in Neidharts Winterliedern. Neben der handgreiflichen Realistik und der naturwüchsigen, derben Ausdrucksweise der Dörperstrophen stehen sie in ihrer blassen Unanschaulichkeit und ihrer gezierten und pathetischen Sprache, wie Kinder einer andern Welt. Und sie würden uns in ihrer Anlage und Tendenz völlig unverständlich sein, wenn wir nicht die Voraussetzung machten, dass sie um des komischen Kontrastes willen in die Winterlieder eingeführt worden seien (vgl. oben

S. 99). Zu einer solchen Wirkung waren sie allerdings vor der höfischen Gesellschaft in hohem Grade geeignet. Diese Travestierung des Minnesanges war etwas ganz Neues, und nachdem man sich an dem ernsthaften Gebrauch der Minnetöne satt gelangweilt hatte, bereitete die scherzhafte Umkehrung um so grösseren Genuss.

Indess haben wir einige Minnestrophen, die eine komische Absicht nicht verrathen: 71, 11. 72, 24. 94, 31 und 100, 31. 71, 11 und 72, 24 sind in gleichem Tone mit andern Strophen gehalten, mit denen sie nicht die geringste Verbindung haben. Man kann sie demnach, gleichviel ob sie gleichzeitig mit den voraufgehenden Strophen 69, 25 ff. gesungen wurden oder nicht, als selbständige Gedichte im Tone von 69, 25 betrachten. Diese Auffassung empfiehlt auch ihre bedeutende Ausdehnung, insbesondere des ersten, das aus 4 Strophen zu 13 Versen besteht. Diese Strophen mit der Verherrlichung von 'reiner wîbe minne' und mit der Klage des Dichters über sein Verstummen im Anblick des geliebten Weibes sind unverfälschte Minnelieder. Es ist fraglich, ob sie ausnahmsweise einer adligen Dame gesungen oder ob diese gleich der namenlosen Bauerndirne vom Dichter nur fingirt ist, um die Möglichkeit zu gewinnen, zu Ehren und zur Unterhaltung des höfischen Frauenkreises dem Frauendienst die übliche poetische Huldigung darzubringen. Ich neige mich zur letzteren Annahme, da von einem wirklichen Minneverhältniss zu einer vornehmen Dame sich sonst bei Neidhart keine Spur findet. Die Strophen sind dazu österreichisch, und der Dichtergraubart wird sich auf die Plage eines solchen Dienstes nicht mehr eingelassen haben. — Aehnlich urtheile ich über 94, 31 und 100, 31. Es sind einzelne Strophen, die wohl nie für sich existiert haben, sondern im Zusammenhange mit den Liedern gleichen Tones vorgetragen wurden. Mit den parodischen Minnestrophen derselben Lieder können sie aber nicht in Beziehung gebracht werden. Die eine handelt von den Rosen mit und ohne Dornen, die andere beklagt, wie selten Schönheit und treue Liebe vereinigt seien. Auch diese

Strophen, die einer gewissen Grazie nicht entbehren, sind nichts als zierliche Geistesspiele, die Neidhart sich gelegentlich zum Gefallen des Hofes abrang. Die Lieder, an die sie sich anschliessen, haben trotz ihres dörperischen Inhalts nichts, weshalb sie nicht auch vor weiblichen Ohren erklungen sein sollten. — Dagegen sind die ebenfalls isolirten Strophen 96, 30 bis 97, 8 obscönen Charakters (vgl. mhd. Wörterbuch unter vingerlîn), die mit ihrer Zurechtweisung der thörichten Liebesgöttin die komische Wirkung des vorausgehenden Liedes verstärken sollten.

Bei den Minnestrophen erübrigt sich eine Untersuchung auf das Volksmässige hin; dagegen lohnt es, sich nach ihren höfischen Quellen umzusehen[1]). Nicht weniges von dem Materiale, das Neidhart in ihnen verarbeitete, ist freilich zu seiner Zeit bereits Gemeingut der Minnepoesie gewesen, und es lässt sich deshalb nicht immer sagen, woher der eine oder andere Ausdruck oder Gedanke stammen möge. Wenn dagegen bestimmte Gedanken in bestimmter Manier oder gar in bestimmt geprägter Form neben Neidhart nur bei Einzelnen oder bei Einem auftauchen, so giebt dies ein ziemlich zuverlässiges Zeugniss, unter welchem Einflusse der Dichter gestanden hat. Und haben wir erst eine Reihe derartiger Uebereinstimmungen, bei denen das Walten des Zufalls höchst unwahrscheinlich ist, dann werden wir mit gutem Rechte auch andere Wendungen, die sich sonst mehrfach belegen liessen, aus demselben Quellgebiet herleiten dürfen. Gehen wir von diesen Gesichtspunkten an eine Vergleichung der Strophen mit dem vorneidhartischen Minnesang, so entdecken wir sehr rasch, dass Morungens Lieder der Steinbruch waren, aus dem er die meisten Werkstücke für sie brach.

Neidhart spricht sehr häufig davon, dass seine Geliebte seinen Gesang nicht hören wolle, ja ihn verschmähe und verspotte; in gleicher Häufigkeit und in gleicher Art hat nur

[1]) Einiges hat hiezu schon Meyer S. 154 ff. beigebracht und daraus den Nachweis versucht, dass N. hauptsächlich aus Reinmar u. Walther geschöpft habe.

Morungen dasselbe Thema behandelt. Wir stellen die Parallelen neben einander:

Neidhart.	Morungen.
58, 31. ich enkunde ir leider nie gesprechen noch gesingen [1] .... (vgl. 51, 7).	123, 18. ir tuot leider wê al mîn sprechen und mîn singen.
64, 10. sî versmæhet mînen sanc und sîn spottelachet.	128, 7. spriche ab ich und singe ein liet, sô muoz ich dulden beide ir spot und ouch ir haz. vgl. 123, 38.
43, 28. nû râtet, mîne vriunt .. si ist mir gram.	146, 3. helfet .. mîne friunt, daz si mir ..
64, 16. minne riet, daz ich liet nâch ir hulden sunge.	123, 34. nû râtent, liebe frouwen, waz ich singen müge, sô daz ez ir tüge.
58, 32..... daz die wolgetânen dûhte lônes wert. vgl. 80, 15.	
58, 38. ich gespræche mîne vriunde gerne, daz sî mir rieten (im Zusammenhange mit 58, 31).	124, 6. nu wol dar, swer mich gelêren künne, daz ich singe ir niuwen sanc.
59, 5. ich geslüege niemer niuwez liet deheimen wîbe.	
67, 7. ich wil aber singen.	128, 14. ich wil singen aber als ê.
67, 11. von dem ungelingen singe ich ie von schulden 'wê'.	127, 38. sît daz ich nû singen sol, sô mac ich von schulden sprechen wol: 'owê'.
	140, 14. daz ich singe 'owê'.
63, 12. der ich hân gedienet mit gesange (vgl. 61, 25. 79, 33).	135, 27. wan daz ich ir diende mit gesange.
78, 20. mîniu senelîchen klageliedel gênt ir in diu̧ ôren sam daz wazzer in den stein.	128, 18. nu jâmert mich vil maneger senelîcher klage die si hât von mir vernomen und ir nie ze herzen kunde komen.
51, 7. diu wil mit beiden ôren niht gehœren swaz ich singe.	146, 7 f. schrîet (mîne friunt), daz mîn smerze ... in ir ôren gê (vgl. 127, 12).

[1]) N. hat noch einmal 73, 22 sprechen u. singen; gesingen und gerûnen 73, 35. Dagegen die gewöhnliche Formel singen u. sagen nur einmal 82, 34. Aehnlich Morungen immer sprechen u. singen (ausser oben noch 136, 17 u. einander gegenübergestellt 127, 38) u. nie singen u. sagen. Dagegen Reinmar 3 mal (150, 3. 166, 12. 175, 11) singen u. sagen u. nur 1 mal spr. u. s. (189, 6). Walther 5 mal singen u. sagen u. 1 mal s. u. spr. (vgl. Hornig Glossar). Man beachte auch die Reihenfolge: nicht singen u. spr., wie es zunächst lag, sondern bei beiden übereinstimmend immer spr. u. singen.

Ferner: Feindseligkeit der Frau:

Neidhart.	Morungen.
58, 20. sît sî mir ir hulde und ir genâde widerseit.	123, 31. und verseite mir ir hulde. 133, 7. daz si mir verseit ir genâde.

Bitte um Gnade:

58, 7. tuo gnâde schîn.	146, 6. daz si mir genâde tuo. 141, 7. gnâd . . du tuo mich gesunt.

Unfruchtbarer Dienst:

78, 18. daz ir al der dienest mîn versmâhet (vgl. 54, 8).	134, 16. dâ sîn dienest gar versmât.
66, 25. mîner langen tage ich vil mit trûren hân verswendet (sîniu jâr verswendet 69, 24).	128, 21. owê mîniu gar verlornen jâr (vgl. 143, 4).

Langer Dienst:

56, 8. der ich her gedienet hân von kinde und noch ouch in dem willen bin, daz ich wil belîben an ir stæte.	136, 10. ich bin noch alse si mich hât verlân, vil stæte her von einem kleinen kinde (vgl. 134, 31).

Preis der Frau:

69, 12 ff. swaz an einem wîbe guoter dinge mac gesîn, der hât sî den besten teil, minneclîche schœne gar ze wunsche wol gestalt. wol ir süezen lîbe! der ist unbewollen, âne meil; kiusche an ir gebæren, mit ir sprüchen niht ze balt, êrebære und wol gezogen, deist ein übergülte gar.	141, 8. die ich mit gesange prîse . . . an die hât got sînen wunsch wol geleit. in sach nu lange nie bilde alsô schœne, als ist mîn frowe. 122, 22. wol ir vil süezer (sc. lîp) [wol ir lîbe 142, 22] 122, 14. doch ist vil lûter vor valsche ir der lîp 122, 2 (si ist) schœner gebærde, mit zühten gemeit . . 123, 5. daz überliuhtet ir lop alsô gar.

Die ganze Stelle aus Morungenschen Stücken zusammengesetzt, kaum dass Neidhart sich Mühe gab, hie und da ein Synonymon einzusetzen, z. B. 'unbewollen, âne meil' 'für lûter vor valsche', statt 'schœner gebærde' 'kiusche an ir gebæren' u. s. w. Zu Morungen 'die ich mit gesange prîse' vgl. Neidhart 83, 26 diech ze hôhem prîse . . gesungen hân; ausserdem 43, 25. 48, 36.

Neidhart.	Morungen.
56, 15. swenne ich sî . . gesehen mac, sô .dünk ich mich rîcher danne ich hiete ein eigen lant, ich gesach nie wîp sô wolgetâne.	138, 22. sô herzeclîche bin an sî verdaht, daz ich ein künicrîche für ir minne niht ennemen wolde.
66, 12. under wîben noch sô guotes niht gesehen, vgl. 79 26, wo bald darauf (v. 29) auch der Kaiser Verwendung findet.	142, 19. ich bin keiser âne krone . . . wan in gesach nie wîp sô rehte guot.
58, 23. sô diu schœne vor mir saz alsam ein voller mâne.	136, 6. und saz vor mir diu liebe wolgetâne alsam ein voller mâne.

Die Geliebte mit der Sonne verglichen 79, 21, Morungen 129, 20, mit Sonne und Mond 56, 20, hier auch mâne und wolgetâne gebunden wie Morungen 136, 6.

Vor der Geliebten schwinden ihm die Sinne und die Worte:

Neidhart.	Morungen.
72, 24. ich bin einem wîbe lange gar unmâzen holt . . . ân die trouwe ich niht genesen . . . solte ich zuo ir sprechen, allez daz ich gerne wolt . . . und geschæhe ouch wol, und wære ich gên ir niht ein zage. swenne ich von ir bin, sô hab ich vil guote sinne: kum ich zuo ir, sô ist hin der sin. daz sint allez herzeclîche minne. sus ungesprochen mit gedanken gât diu wîle hin.	135, 9. wê wie lange sol ich ringen umbe ein wîp der ich noch nie ein wort zuo gesprach? seht des wundert mich . . ., daz ich si sô herzeclîche minne und es ê nie gewuoc. Ich weiz vil wol, daz si lachet, swenne ich vor ir stân und enweiz, wer ich bin . . . ir schœne mir nimt sô gar mînen sin. 136, 15. swa ich vor ir stê . . . . und muoz doch von ir ungesprochen gân (vgl. 126, 6. 141, 32).

Die Geliebte verheert Sinn und Leib:

61, 29. Daz sî niht enstât, daz ir minne mich hât an den sinnen verhert . . jâ verliuse ich den lîp.	140, 8. wan daz mich ir süezen minne bant an dien sinnen hât enblant. 141, 5. jâ hât sî mich verwunt sêre in den tôt. ich verliuse die sinne.

Die Frau ist unbeugsam:

66, 6. herzen und muotes herter denne ein adamant.	127, 32. jâ möhte ich baz einen boum mit mîner bete nîder geneigen. Der adamant, sonst bei Minnesängern selten, bei Morungen: 144, 27. ganzer tugende ein adamas.

Ich muss die Liebe büssen:

Neidhart.	Morungen.
71, 11. ich was ie den wîben holder danne sî mir sîn, daz ich des enkelten sol, daz enzimt in niht ze wol.	137, 27. ob ich dir vor allen wîben guotes gan, sol ich des engelten frouwe wider dich, stê daz dîner güete an . . . (vgl. Lehfeld, P. Br. Beitr. II, 389).

Liebesschwüre:

15, 8 ff. liep vor allem liebe ich mir ze liebe hân liep erkorn, liep ze liebe hât gesworn.	130, 31. ich hân si für alliu wîp mir .. ze liebe erkorn .. seht durch daz sô hab ich des gesworn (vgl. 137, 32).
100, 17. bræche sî den eit, lieze ir mîne sicherheit vor ir vriunden hôhe staben, daz ichs immer wolde haben liep vor allem liebe.	130, 34. sô hab ich des gesworn, daz mir in der welte niht âne si sol lieber sîn.

Gottesdienst[1]) und Frauendienst:

95, 19. ich wil mir ein lange wernde vröude spehen, diu mich hin ze gotes hulde wol gebringen mac.	129, 7. het ich an got sît gnâden gert, sin könden nâch dem tode niemer mich vergên.
87, 29. daz ich iuch dô niene vlôch . . . und mich ze herren niht enzôch, des lôn noch bezzer wære.	136, 23. hete ich nâch gote ie halp sô vil gerungen, er næme mich hin zim ê mîner tage.

Hoffnung auf die Zukunft:

99, 34. scheide ich von ir ... daz enist niht guot getân ... ich wil vürebaz mîn gelücke noch versuochen. 70, 28. verdienen ir werden gruoz.	124, 22. doch versuoche ichz baz, ich verdiene ir werden gruoz . . . daz ich niemer fuoz von ir dienste mich gescheide.
60, 6. mîne vriunde wünschent mir durch got daz sî mir ein liebez ende gebe.	144, 31. ob si mîner nôt wolde ein liebez ende geben. 146, 3. helfet mîne vriunt, das si mir genâde tuo (vgl. 124, 12).
58, 14. mîne swære .. der schaffe ein ende ê daz mîn lîp . . . alte.	137, 18. mîne swære sich, ê ich verliese mînen lîp.

[1]) Meyer S. 51 bemerkt, dass N. 'got' häufiger als ein zweiter gebrauche. Aber auch Morungen gebraucht 'got' ungewöhnlich häufig: 122, 19. 127, 30. 129, 7. 132, 5. 133, 19. 133, 38. 134, 35. 135, 25. 136, 23. 137, 1. 139, 12. 141, 9. 'himel' 145, 26. 'weiz got', von dem M. glaubt, dass es nur noch Reinmar u. Walther haben, hat auch Morungen 134, 35.

Hoffnungslosigkeit:

Neidhart.	Morungen.
63, 22. ich wæne, ich werde alsô begraben, dazs ir muot mir ze guot . . iht verkêre.	129, 36. man sol schrîben . . ûf dem steine, der mîn grap bevât, wie liep sî mir wære und ich ir unmære.

Die Augen als Boten oder Träger:

66, 15. ich enwil sî (diu ougen) nimmer mêr ze boten für gesenden.	132, 3. mîner ougen tougenlîche sêje [1]), die ich ze boten an si senden muoz.
79, 19. ir vil lôsiu ougen brâhtens in daz herze mîn.	125, 1. kument ir liehten ougen in daz herze mîn (vgl. 141, 21).

Andere Parallelen:

56, 18. ich gesach nie wîp sô wolgetâne, des muoz ich jehen. sunne und ouch der mâne gelîchent sich der schœnen niht, od ich enkan niht spehen. unmittelbar vorher: diu wîle gêt mir schône hin, swenne ich sî in wolgetâner wæte gesehen mac.	133, 29. diu mînes herzen ein wünne und ein krôn ist vor allen frouwen, diech noch hân gesên . . . . aller schônist ist si . . . dez muoz ich ir jên . . . . stên ich vor ir unde schouwe daz wunder, daz got mit schœne an ir lîp hât getân, so ist des sô . . daz ich vil gerne wolt iemer dâ stân.
43, 1. wol ir daz sî sælic sî! swer sî minnet der belîbet sorgen frî.	140, 22. wol ir hiute und iemermê!
	140, 31. und wünsche ir, dazs iemer saelic müeze sîn (vgl. 136, 25).
	140, 19. daz si mich noch tuot von allen mînen sorgen frî (alle drei Verse aus demselben Liede).
73, 9. daz kan vestiu herzen (der Frauen) wol zebrechen.	146, 8. mîner frouwen herze breche. 125, 17. ir herze gar zerbreche.
97, 15. nâch der mîn herze ranc. 32, 9. nâch der mîn herze swanc.	139, 23. nâch der mîn gedanc ranc unde swanc.
80, 11. swenne ich mich vereine.	138, 27. swenn ich eine bin.
85, 15. ob sî iemen vinde der in ganzen vröuden sî.	140, 21. ich wæne nieman lebe der in sô ganzen fröiden sî (vgl. 144, 21).

---

[1]) E. Schröder, Zs. 33, 107, will für ‘sêje’ ‘spên’ lesen. spehen steht auch unmittelbar vor der Neidhartischen Stelle.

Ferner findet sich bei Morungen 129, 17 und 136, 6 die sonst im Minnesange recht seltene[1]), bei Neidhart aber ungemein beliebte (Haupt S. 172, Schmolke S. 20) 'wolgetâne'. An der zweiten Stelle mit dem auch bei Neidhart 73, 26 angewandten Attribut 'liebe'. Ebenso steht es mit der 'guoten' (bei Neidh. s. Schmolke S. 20; bei Morungen 138, 19. 141, 23. 144, 31 u. ö.). Neidharts 'ougen wunne' (65, 12. 67, 1) kehrt bei Morungen 136, 8 und das 'liebist aller wîbe' (58, 34. 60, 3. 89, 30) bei Morungen als 'liebeste vor allen wîben' 122, 18 wieder.

Eine gleiche Fülle von Parallelen in Gedanken, Bildern, Wendungen und Worten lässt sich aus keiner andern Vergleichung Neidhartischer Minnestrophen gewinnen. Dabei habe ich manches weggelassen, was als Gemeingut betrachtet werden muss, wie 'holdez herze tragen' (N. 53, 9. 61, 37. M. 136, 21) oder 'vür elliu wîp erkiesen' (N. 92, 18. M. 130, 31) u. A. Diese Uebereinstimmung ist um so gewichtiger, als sie nicht aus einer Gleichheit der Situation hervorgeht. Denn bei Neidhart ist alles Fiction; begegnen deshalb bei ihm dieselben Wendungen und Vorstellungen wie bei Morungen, so kann man über ihren Ursprung kaum im Zweifel sein. Manches treffen wir freilich auch anderwärts, z. B. die Vergeblichkeit des Singens, das Verstummen in Gegenwart der Geliebten, die Klage über die verlorenen Jahre (vgl. Wilmanns, Leben Walthers S. 199. 191. 202. 370. 392. 396), aber theils seltener, theils minder nachdrücklich, theils unähnlicher, und was die Hauptsache ist, n i r g e n d s i n d e r g l e i c h e n V e r e i n i g u n g wie bei Morungen. Man mustere z. B. das, was Reinmar und Walther in dem doppelten und dreifachen Umfange ihrer Dichtung bieten (Wilmanns a. a. O. S. 182—208 sammt den dazu gehörigen Anmerkungen und R. Meyer, Reihenf. S. 154 ff.) und halte es neben das Morungensche Material! Selbst einfache und anscheinend sehr nahe liegende

[1]) Das mhd. Wörterbuch u. Gottschau P. Br. Beitr. VII, 382 belegen es nur noch bei Veldeke 58, 19, Dietmar 36, 21, Johansd. 87, 13 u. Walther 119, 14.

Wendungen suchen wir bei ihnen vergeblich. 'versagen' und 'widersagen' in der Verbindung mit 'hulde' und 'genâde'; 'ir versmâhet der dienest'; 'mîn herze (gedanc) ranc unde swanc'; die 'ougenwunne', als Bezeichnung der Geliebten hat Walther nie. Andererseits feiert Walther oft die körperliche und sittliche Schönheit seiner 'Frau' (45, 37. 52, 23. 53, 25. 115, 6. 116, 25), aber welch' weiter Abstand ist zwischen seinen und den Neidhartischen Schilderungen! So klar es beim ersten Blick auf die Morungenschen Stellen ist, dass sie das Vorbild für unseren Dichter waren, so klar ist es bei den Waltherschen, dass sie es nicht waren. Reinmar dagegen hat sich der Verherrlichung körperlicher Schönheit ganz enthalten (Werner Anz. f. d. A. VII, 134), während er in der Darstellung sittlicher Vorzüge sich mit allgemeinen Umrissen begnügt (Gottschau P. Br. Beitr. VII, 390). Demgemäss fehlen ihm auch die Gleichnisse mit Sonne und Mond u. s. w. Die Augen als Boten kennt er nicht; Walther, der sie kennt, (99, 17) und zwar nach Werner a. a. O. neben Morungen und Neidhart allein kennt, verwendet sie in ganz anderer Manier. Eine so unscheinbare Formel wie 'liebist aller wîbe' weiss Lehfeld (P. Br. Beitr. II, 385) aus keinem andern Dichter in MF. zu belegen.

Die Anlehnung Neidharts an Morungen tritt in noch viel helleres Licht, wenn wir die einzelnen Citate nach den Liedern, zu denen sie gehören, ordnen. Wir entdecken alsdann, dass in einzelnen Liedern des Morungers (122, 1. 123, 10. 127, 34. 133, 13 [133, 29—134, 1]. 136, 1. 140, 11), kaum eine Phrase, kaum eine dichterische Vorstellung enthalten ist, die Neidhart nicht für seine Zwecke benutzte. Augenscheinlich waren es Lieblingslieder von ihm, die ihm so fest im Kopfe sassen, dass sich ihre Phraseologie ihm von selbst darbot, wenn er seine Minnestrophen zusammenleimte. In der Zweckbestimmung dieser Strophen lag auch für ihn kein besonderer Anreiz, sich in erneuter, geistreicher Behandlung des erschöpften Themas abzuquälen.

Ausser Morungen haben Reinmar und Hausen zu Neidharts Minnepoesie beigesteuert. R. Meyer hat für Reinmar eine Reihe von Anklängen zusammengestellt, die mir aber zum grösseren Theil als zufällig oder aus anderen Gründen nicht verwerthbar erscheinen. Mehrere giebt Meyer S. 157 selbst preis: die zu Neidhart 38, 19. 45, 29. 55, 18. 77, 5. Von den etwas schwereren Fällen scheiden aus: die Parallele von Reinm. 200, 29 zu Neidhart 47, 33, weil aus einem 'sicher unechten' Liede (vgl. Erich Schmidt S. 74. Burdach S. 230) und vielleicht gar nachneidhartisch; die zu 53, 9 der ich holdez herze trage (Reinmar 184, 24); ich hätte sie auch aus Morungen 136, 21 belegen können, aber sie geht durch den ganzen Minnegesang und findet sich schon bei Spervogel 22, 4; liebez ende geben Reinm. 157, 36 siehe oben unter Morungen. Als zutreffend können nur bezeichnet werden:

Neidhart.	Reinmar.
71, 17. sô gêt mir mîn leben hin.	174, 22. sus gât mir mîn leben hin.
63, 39. dienest âne sælikeit.	199, 10. dienest âne sælikeit.

und vielleicht Neidhart 67, 19 sumer unde winder sint mir doch gelîche lanc: Reinmar 155, 4 mirst beidiu winter und der sumer alze lanc, und Neidhart 67, 30: Reinmar 160, 23. Diesen kann ich hinzufügen:

Neidhart.	Reinmar.
80, 17. mag ich dienen anderswâ? nein, ich wil mit willen disen kumber langer doln.	194, 15. nu mag ich dienen anderswâ. nein, ich enwil. Zum zweiten Satz vgl. noch: 169, 32. dast ein kumber den ich harte gerne dol (und Hausen 50, 3).
69, 31. gedienet ûf genâdelôsen wân.	201, 32. sô diene ich nimmer wîbe mêr ûf lieben wân.
51, 14. des bin ich mit guotem willen tôre vgl. 63, 17.	157, 39. lâze mich ir tôre sîn.

vielleicht noch:

80, 19. waz ob ein sælic wîp gar den muot verkêret und vreut mîn herze?	159, 14. waz obe ein wunder . . geschiht, daz si mich eteswenne gerne siht? Aber sehr nahe steht auch Morungen 129, 11 u. 139, 16.

Von Hausen kommt folgendes in Betracht:

Zunächst das Traumbild, das ihm die Geliebte vorlügt, Neidhart 101, 30 ff.[1]), Hausen 48, 23 ff. Zwar sieht auch Morungen 145, 10 die Geliebte im Traum, doch gleicht seine Behandlung des Motives in geringerem Grade der Neidhartischen, als die Hausensche. Dann die Augen als Urheber des Minneleidens: Neidhart 66, 10. 100, 31; Hausen 47, 15. 43, 17. 48, 30. Ferner:

Neidhart.	Hausen.
99, 19. daz ich hân gedienet, âne lôn.	46, 30. diu âne lôn mîn dienest nam.
56, 13. mînes herzen ingesinde.	50, 15. mîn herze ist ir ingesinde (von Lehfeld P. Br. Beitr. II, 395 nur bei Hausen belegt). In demselben Liede die Parallele zu N. 80, 18.

Ob nachfolgende Uebereinstimmungen auf Entlehnung bezw. Erinnerung zurückzuführen sind, lasse ich dahingestellt:

Neidhart.	Dietmar.
97, 20. bezzer wære mir der tôt, danne ein senelîchiu nôt lange also belîbe.	36, 1. ez wære mir ein grôziu nôt . . . sô tæte sanfter mir der tôt (ähnlich aber auch Rietenb. 19, 34,
72, 23. bezzer wære ein senfter tôt.	Rugge107, 9, Hartm. 1. Büchl. 396 vgl. Wilmanns, W.s Leben S. 379).
71, 37. reiner wîbe minne tiuwert hôher manne muot.	33, 26. du hâst getiuret mir den muot.

Der Gedanke kehrt auch sonst wieder, aber soweit ich sehen kann, nicht in so ähnlicher Fassung.

Neidhart.	Veldeke.
32, 36. wîlen dô die herren hôher minne phlâgen.	61, 18. dô man der rehten minne pflac.

[1]) Merkwürdig ist, dass in einem Volksliede (Liliencron, Volkslied um 1530 S. 279) das Traumbild sich fast genau so wiederfindet, wie bei Neidhart. Man könnte es auf den Zufall schieben, wenn nicht auch der Schluss, der mit dem Traume an sich nichts mehr zu thun hat, auffallend übereinstimmte. N. sagt klagend über die Enttäuschung beim Erwachen: 'dâ von hân ich grâwen loc'. Das Volkslied: 'das macht mich alt und graw'. Es liegt hier wohl einer der Fälle vor, wo die höfische auf die Volkspoesie zurückwirkte.

Dass Neidhart 'rehte minne' im Kopfe hatte, geht aus der Antithese v. 89 hervor: nu ist ez an die valschen minne komen.

Neidhart.	Meinloh.
58, 17. ie lieber unde ie lieber ist sî mir diu wolgetâne, ie leider unde ie leider bin ich ir (nachgeahmt von Friedrich d. Knecht MSH II, 168b).	13, 5. ie lieber und ie lieber sô ist sî zallen zîten mir, ie schœner und ie schœner.
	Johansdorf.
55, 9. Minne, lâ mich vrî.	94, 25. lâ mich, Minne, vrî.[1])

Neidhart 43, 25—28: Rugge 110, 26—29. 104, 9 f. Desgleichen muss es als sehr fraglich erscheinen, ob Neidhart Walthers Liedern irgend etwas entnommen hat. Von den Parallelen, die Meyer a. a. O. anführt, sind die zu 56, 8 und 66, 15 schon durch andere ersetzt. Die zu 102, 24, an sich sehr schwach, verliert ganz ihren Boden, dadurch dass die Neidhartische Stelle, wie S. 86 ff. erwiesen, auf bestimmter, historischer Sachlage beruht. Neidhart 93, 15 als eine Nachbildung von Walther 56, 38 anzusehen, geht kaum an. Neidhart sagt: von hinne (Donau) unz an den Rîn, von der Elbe unz an den Phât; Walther 56, 38: von der Elbe unz an den Rîn und her wider unz an Ungerlant. Warum sollen solche nur von ferne ähnliche Grenzbestimmungen aus Nachahmung hervorgegangen sein? Im Nibelungenliede heisst es 1184, 2: von Roten zuo dem Rîne, von der Elbe unz an daz mer. Diese Fassung nähert sich der Neidhartischen weit mehr. Sie bezeugt auch, dass die Manier, weite Gebiete derartig zu bezeichnen, keineswegs so jungen Datums ist, dass sie Neidhart erst von Walther lernen musste.[2]) Ausserdem haben wir es bei Neidhart wohl mit keiner Phrase, sondern mit dem Ausdruck der Wirklichkeit zu thun. — Zu leicht, um nicht dem Zufall entsprungen zu sein, sind die Parallelen Neidhart 35, 13 und Walther 87, 10 'daz zimt wol den jungen' und Neidhart 11, 21 'sô wol dir

[1]) Goethe I, 70 (Weimar. Ausg.): Liebe! Liebe! lass mich los! —

[2]) Es scheinen sprichwörtliche Wendungen aus früher Zeit ihr zu Grunde zu liegen. Vgl. die Parallelstellen zu MF 3, 8.

diutschiu zunge!' und Walther 9, 8 'sô wê dir, tiuschiu zunge!' Bei Neidhart steht diese Wendung in eigentlicherem Sinne und stärkerer natürlicherer Veranlassung als bei Walther. Wahrscheinlicher ist mir die Reminiscenz bei Neidhart 12, 30: Walther 73, 9. Ausserdem dürfte Neidharts Strophe 100, 31 durch Walther 49, 36 ff. angeregt sein. Wenigstens ist nach Wilmanns' Anmerkung zu dieser Strophe zu schliessen, dass der Gedanke, Liebe und Schönheit seien selten vereinigt, vor Walther nicht behandelt worden ist. Aber, wenn aus einem so bedeutenden und fruchtbaren Dichter, wie Walther, so wenig Aehnlichkeiten aufgezeigt werden können, dann wird man selbst bei dem Wenigen in seinem Urtheile schwankend, ob es als Entlehnung anzusehen sei oder nicht. Vielmehr gewinnt man den Eindruck, als ob Neidhart entweder eine ausserordentlich geringe Kenntniss der Waltherschen Poesie besessen oder, was mir glaubhafter vorkommt, sich mit Bewusstsein ihr gegenüber ablehnend verhalten habe. Man braucht den Grund hierfür nicht einmal in dem bekannten Angriff Walthers auf die dörperliche unfuoge zu suchen, sondern in der instinktiven Abneigung, die hervorragende Nebenbuhler gewöhnlich gegen einander haben. [1])

Mit eigenem Gut hat Neidhart die Minnestrophen nur wenig bereichert. Hauptsächlich sind es Bilder, mit denen seine kräftige, dem Realistischen zugewandte Phantasie hie und da auf die bleichen Schatten der Minnesprache den röthlichen Schimmer des Lebens zu werfen sucht. Die Minne sitzt ihm wie eine Heilige in einer Kapelle (Zelle), deren Glöcklein er verstohlen läutet (55, 14); dass die Geliebte seinen Sang nicht hört, daran ist ein Stein schuld, der ihr im Ohre liegt (70, 2); sein Singen gleicht deshalb dem 'harphen in der mül' (69, 38 anscheinend sprichwörtlich, vgl. Haupt z. d. St.) oder dem Wasser, das auf einen Stein fällt (78, 20); die Unerbittlichkeit und Unbarmherzigkeit der Frau ist so

[1]) So beurtheilt Wilmanns, Leben S. 271, auch das Verhältniss W.s zu Reinmar.

gross, dass sie ihn auf dem Rade sehen könnte, ohne ach! zu rufen (99, 21); sie thut ihm nichts zu Liebe, was auch nur eine Hirsehülse werth wäre (53, 11); und doch zieht sie ihn an, wie der Magnet das Eisen (99, 25); Mannes- und Frauenminne werden auf einer Wage 'innerthalp des herzen tür' gewogen (71, 24); lohnt ihm die Gute, dann führt er einen Sack voll Freude davon (77,2); die Rosen liebt er ohne Dornen (94, 38). Der durch den ganzen Minnesang verbreiteten Redensart vom herze twingen (s. Lehfeld P. Br. Beitr. II, 404) giebt er einen neuen Firniss, indem er der Minne Schnüre verleiht, mit denen sie das Herz zwingt (55, 10). Die bäurische Minne bekleidet er mit einem Reutelstab; ihre Gunst gewährt sie mit einem haerîn vingerlîn (96, 35). —

Die persönlichen Strophen der Winterlieder müssen in einem bedeutend engeren Sinne genommen werden, als die persönlichen Sommerlieder. Dort verstanden wir darunter alle Lieder, in denen der Dichter von sich selbst spricht, seine Erlebnisse und Empfindungen wiedergiebt. In diesem Sinne wären hier sämmtliche Winterlieder persönliche. Wir begreifen deshalb unter 'persönlichen' Strophen nur solche, in denen der Dichter weder als Erzähler, noch als Satiriker, noch als Minnesänger auftritt, sondern uns mit seiner Lebenslage beschäftigt. Es geschieht dies fast durchweg in vereinzelten Strophen, die längeren Liedern angehängt sind. Die Töne, zu denen sie gehören, sind oben aufgezählt. Ich ergänze die Aufzählung durch nähere Bezeichnung der Strophen selber:

39, 30. Klage über Mangel in Reuenthal (1 Str.)
42, 34. desgl. (2 Str.)
52, 12. Klage über den Hausbrand. Bitte um Hülfe. (1 Str.)
73, 11. Bitte an Herzog Friedrich um Steuererlass (1 Str.)
74, 25. Klage über den Verlust von Reuenthal (1 Str.)
74, 31. desgl. Hoffnung auf Oesterreich (1 Str.)
75, 3. Freude über die gute Aufnahme in Oesterreich (1 Str.)

84, 32. Bitte um bessere Pflege (1 Str.)
101, 6. Bitte an Herzog Friedrich um ein Haus (1 Str.)

Vorerst möchte ich daran erinnern, dass wir auch in den Reien eine Bittstrophe haben (30, 36), in der Neidhart um ein Haus am Lengebache bittet. Sie gehört nach Oesterreich. Den bairischen Reien fehlt jegliche Klage- oder Bittstrophe, während wir deren in den bairischen Winterliedern vier haben (74, 25 schloss sich an ein verlorenes bairisches Winterlied). Den echten Reien fügten sich, wie erklärlich, solche Zusätze wegen der trüben Stimmung, aus der sie meist flossen, schwer an. Ihnen war die Umkehrung gemässer: swie Riuwental[1]) mîn eigen sî, ich bin doch disen sumer aller mîner sorgen frî (5, 32). Es entspricht dem auch, dass die einzige Reienbittstrophe viel zarterer und verschämterer Natur ist, als die winterlichen, und dass sie sich nicht an eine bestimmte Person, sondern an Gott wendet. — Von den persönlichen Strophen der Winterlieder geben nur wenige zu Erörterungen Anlass. Die zwei Strophen 42, 34 ff. scheinen, wenn die Anordnung von R, der Haupt folgt, richtig ist, ein besonderes Lied gebildet zu haben. Sie haben in dieser Anordnung einen eigenen Natureingang und einen passenden Abschluss. Es ist deshalb denkbar, dass sie abgetrennt von den andern Strophen desselben Tones vorgetragen wurden. In c ist jedoch die Strophenfolge eine wesentlich andere. Da ist die erste Strophe von 42, 34 mit dem Natureingange des vorangehenden Liedes verbunden und dadurch sämmtliche sechs Strophen des Tones 41, 33 zu einem Gedichte vereinigt. Es würden dann die Verse 42, 1—3 zu einer Parenthese, der Uebergang von der Einleitung zur Aufforderung zum Tanz wäre gleich dem von 40, 1, wenn man im weiteren die Ordnung von R beibehielte, und 43, 5 'stüende ez noch an mîner wal' bekäme einen anderen — aber auch verständlichen — Sinn, als ich ihm S. 69 untergelegt. Ich halte es

[1]) Dass N. hier Riuwental zu einem Wortspiel verwerthet habe, wie manche glauben, haben wir keine genügende Veranlassung anzunehmen.

nicht für unwahrscheinlich, dass c abgesehen von der Versetzung der Strophen 3 und 4 hier das Richtige gewährt. Dagegen kann ich mich nicht mit der Anordnung von Keinz (Ausg. S. 43) befreunden. Er lässt die Zweitheilung bestehen, schiebt aber, um das zweite Lied voller zu machen, die dritte Strophe von R zwischen die erste und zweite (5 u. 6 R) ein. Damit ist keine Schwierigkeit behoben, der Zusammenhang im zweiten Liede loser, der Inhalt des ersten dürftiger geworden. — In ein und demselben Tone sind die Strophen 74, 25. 74, 31. 75, 3 gehalten. Dass sie ein zusammenhängendes und gleichzeitig gesungenes Ganze bilden, ist durch ihren Inhalt ausgeschlossen. In 74, 31 ist Neidhart noch auf der Fahrt von Baiern nach Oesterreich: 'ich hân ze Beiern lâzen allez daz ich ie gewan unde var dâ hin gein Ôsterrîche', in 75, 3 ist er bereits in Oesterreich 'behauset'. Fraglich könnte nur sein, ob 74, 25 und 74, 31 zusammengehören. Aber auch dies ist zu verneinen. In 74, 25 ruft Neidhart seinen Freunden zu, sie möchten den singen heissen, der nun in Reuenthal Herr sei. Wo und welchen Freunden wird er das zugerufen haben? Ich meine: in Baiern seinen Freunden am Hofe und nicht unterwegs irgend welchem fremden Publikum. Demnach muss jede Strophe für sich: beim Abschied, unterwegs und nach der Ankunft in Melk gesungen worden sein (s. oben S. 76). Das Lied, das den gleichen Ton wie die Strophen hat, ist ein österreichisches. Es kann deshalb nur Strophe 75, 3 beim Vortrag an dieselbe sich angelehnt haben. In diesem Verband hat es auch der Verfasser der Trutzstrophe c 80, 15 (Haupt S. 198) gelesen oder gehört, da er in seiner Entgegnung auf Hildebolt (74, 18 vgl. Hpt z. d. St. u. zu 91, 4) Bezug nimmt. Es ist zugleich ein Zeichen, dass man sich die Einzelstrophen nicht gesondert vorgetragen denken darf. In welchem Anschluss die beiden andern Strophen gegeben wurden, darüber später. — Ueber die Strophen 52, 12. 73, 11. 84, 32. 101, 6 ist nichts zu bemerken. —

Diesen einzelnen Bitt- und Klagestrophen können die der Werltsüeze gewidmeten 82, 3—84, 7. 86, 31—88, 12 und

95, 6—32 (ein erster Anklang schon 66, 31) angereiht werden. Sie sind in Anbetracht der späten Zeit, in die sie theils nachweislich (82, 3 und 86, 31), theils höchst wahrscheinlich fallen, ungewöhnlich lebhaft und verrathen den Ernst und die Tiefe der Empfindung. Als selbständige Lieder haben wir sie uns trotz ihrer Ausdehnung und trotz des grellen Kontrastes, in dem sie zu den Dörperstrophen gleichen Tones stehen, nicht zu denken. Bei 86, 31 und 95, 6 hat der Dichter selber sie so eng mit den Dörperstrophen verzahnt, dass eine Abtrennung unausführbar wäre, und bei 82, 3, wo sie möglich ist, sprechen andere schwerwiegende Gründe dagegen (s. oben S. 93). Sie bilden in ihrem Zusammenschluss mit den Dörperstrophen ein lehrreiches Beispiel, wie wenig der Dichter auf Gehör rechnete, wenn er nicht das beliebte Ingredienz seiner Gabe beisetzte.

Endlich können hierher noch gerechnet werden die politischen Strophen 85, 14—37, das fröhliche Winterpendant zu dem trüben Sommerlied 31, 5, eine feinsinnige Huldigung für Herzog Friedrich, bei dem allein Vrômuot Unterkunft finde. Auch sonst hat der Dichter auf die politische Lage in seinen Liedern angespielt; und zwar benutzte er hierfür im Alter in gleichem Masse das Sommer- wie das Winterlied. Von Sommerliedern gehören ausser 31, 5 noch 32, 6 und in beschränktem Grade 33, 15 hierher. Im Winterliede begegnen wir noch politischen Anspielungen 84, 16 ff. und 102, 22 ff.

Alle diese verschiedenen Arten persönlicher Strophen waren nichts Neues in der deutschen Literatur. Bitt- und Heischestrophen finden sich schon bei Spervogel. Er war ein Fahrender und hat gewiss in ihnen nur den Brauch seiner Vorgänger fortgesetzt. Seine Art zu bitten ist noch eine verschämte, indirekte, andeutende. Viel dringender und offener sprechen Walther und Neidhart. Dass zwischen Walther und Spervogel keine Bittstrophen getroffen werden, hat sicherlich seinen Grund in der günstigen Vermögenslage der Sänger des 12. Jahrhunderts, die ihnen derlei poetische Erzeugnisse

ersparte. — Die Busstrophen waren durch die Lyrik der früheren Jahrhunderte hinlänglich vorbereitet. Jedoch hat sie der Minnesang anfänglich vernachlässigt. Die ersten Spuren entdecken wir ebenfalls bei Spervogel[1]) (29, 6). Dann unterstützten die Kreuzlieder ihre Weiterentwicklung. Rein auf Welt- und Sündenklage wie die Neidhartischen Strophen beschränkt sich aber vor Walther nur der von Kolmas (120, 1). Die 'Frau Welt', der Neidhart 87, 13 ff. seinen Dienst kündigt, hat Walther in die Lyrik eingeführt, die 'Werltsüeze' ist dagegen erst von Neidhart (83, 40) als prägnanter an die Stelle der 'Welt' gesetzt worden.[2]) — Die politische Poesie blickte in der Frühzeit des Minnesangs auch bereits auf eine lange Geschichte zurück. Obschon seit der Mitte des 10. Jahrhunderts durch kein Denkmal vertreten, muss sie doch nach den vorliegenden Zeugnissen (vgl. Kögel in Pauls Grundr. d. germ. Phil. II, 194) ununterbrochen geblüht haben, bezw. lebendig geblieben sein. Ihre Träger waren hauptsächlich die Fahrenden, die sich mit ihr theils bei den vornehmen Herren, deren Lob sie sangen, theils bei dem Volke, dessen Neugierde sie befriedigten, guten Lohn sicherten. Es ist deshalb erklärlich, dass auch hier die ersten schwachen Proben, die wir in mhd. Zeit finden, Spervogel 25, 20—26, 12 bietet. Dann folgt, wenn wir dies hierher rechnen dürfen, in weitem Abstande Reinmar mit seiner Klage über Herzog Leopolds Tod (167, 31), bis Walther mit der ganzen Wucht seiner Begabung und seines starken politischen Interesses diese Gattung der Poesie zu grossartiger Blüthe entfaltete. —

So sehr Neidhart im Einzelnen es vermied, Walther nachzuahmen, so wenig vermochte er im Grossen sich dem Einflusse zu entziehen, den dieser ausübte. Können wir deshalb auch bei den persönlichen Strophen keine Entlehnungen aus Walther nachweisen (höchstens die zwei Zungen

---

[1]) Eine Bekanntschaft mit Spervogel verrathen vielleicht die Sprüche 15, 13 ff. zu, die an Sperv. 24, 9 ff. erinnern.

[2]) Eine Personification der Werltsüeze in der Epik: bei Hartmann, arm. Heinr. 701.

82, 37: W. 29, 11), so ist doch unverkennbar, dass ohne seinen massgebenden Vorgang diese Strophen weder ihre jetzige Ausdehnung noch Art erhalten hätten. Neidhart hat im Uebrigen bei ihnen in Gedanke und Ausdruck eine grössere Selbständigkeit an den Tag gelegt, als bei den Minnestrophen. War doch auch sein Herz ganz anders betheiligt! Die Busstrophen haben noch am meisten Anklänge an Rugges Kreuzlied 96, 1. Namentlich gilt dies von 87, 13 ff.

Neuntes Kapitel.

Form der Winterlieder.

Wenn wir vom Inhalt der Winterlieder zu ihrer sprachlichen Form übergehen, so müssen wir auch hier zwischen den einzelnen Strophengruppen scheiden. Denn obwohl die Lebensperioden des Dichters in ihrem Einfluss nicht unsichtbar sind, so ist doch der Stilunterschied, den der abweichende Stoff bedingt, ein viel einschneidenderer. Aber trotz dieser Unterschiede dürfen wir uns den Gegensatz zwischen den einzelnen Strophengattungen nicht so schroff vorstellen, als er zwischen den volksthümlichen und höfischen Reien war. Denn aus allem, was bereits ausgeführt, ist uns klar geworden, dass der Dichter auch in den nach volksthümlichem Muster gedichteten Liedern oder Liedtheilen nicht so gebunden war, wie in den Reien. Da er aber für seine Person gar nicht in so hohem Grade zu der einfachen und objectiven Darstellung, die der Volksdichtung eigen ist, neigte, so ist es begreiflich, dass auch in den auf volksthümlichem Grunde ruhenden Theilen seiner Winterlieder der Stil nicht immer volksmässig ist.

Um zu einem Urtheil über den Stil zu gelangen, ist es nicht nöthig, die ganze breite Masse der Winterlieder durchzugehen. Was zunächst den Satzbau anlangt, so wird es genügen, wenn wir einzelne Lieder- oder Strophengruppen aus verschiedenen Perioden herausgreifen. Aus der Frühzeit

nehme ich die vier ersten Lieder Haupts, die nach allgemeiner Uebereinstimmung am getreuesten den Typus des volksmässigen Winter- oder doch Wintertanzliedes repräsentieren: 35, 1. 36, 18. 38, 9. 40, 1. In ihnen sind Tanz- und Dörperstrophen gemischt, so dass wir den Stilcharakter beider gleichzeitig kennen lernen. Den einfachsten Satzbau unter den vier Liedern hat das erste, ein beredtes Zeugniss für den glücklichen Tact, mit dem Haupt gegen R es allen andern voranstellte. Die Sätze reihen sich beinahe ausnahmlos parataktisch aneinander. Vielfach bildet wie in den volksthümlichsten Reien jeder Vers einen Satz, obwohl die Verse recht kurz (3—4 Hebungen) sind: z. B. 35, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 20, 21, 22. 36, 6, 7, 15, 16; ja der Vers 36, 17 umschliesst sogar Haupt- und Nebensatz. In dem ganzen Gedicht kommen nur 3 Nebensätze vor: ein Konsekutivsatz 35, 18, ein Substantivsatz 36, 12 und ein Relativsatz 36, 17, alle drei leichter und leichtester Art. Ein anderes Gesicht zeigt schon 36, 18. Es fängt mit einer schwerfälligen Periode an: zwei Nebensätze, von denen der zweite vom ersten abhängt, dazu eine dreigliedrige substantivische Verbindung, hergestellt durch die breitspurigen Konjunktionen beidiu — unde, darzuo, das dritte Substantiv obendrein belastet mit zwei Attributen und einem unbestimmten Zahlwort. Es folgen im weiteren Verlauf noch vier Perioden[1]: 37, 9, 16, 19, 29. Im Einzelnen begegnen wir nicht weniger als 20 (darunter 7 adverbialen) Nebensätzen (9 substantiv. 36, 19, 20. 37, 3, 9, 10, 15, 20, 35, 40; 4 relat. 36, 33, 39. 37, 20, 30; 4 hypothet. 37, 11, 16, 17, 25; 2 tempor. 36, 35. 37, 30; 1 modal. 38, 6), obwohl das Gedicht nur $^1/_2$ mal länger ist, als 35, 1. (44 Verse: 70). Bei den Reien habe ich die substantivischen und relativen Nebensätze nicht mit aufgezählt, weil sie theils selten wie jene, theils äusserst leichter Natur wie diese waren und die volksmässige Schlichtheit des Stils wenig oder gar nicht beeinträchtigten. Das kann man hier von der Mehrzahl

[1]) Perioden in demselben Sinne, wie bei den Reien vgl. S. 127.

der Fälle nicht sagen. Insbesondere halten die Substantivsätze den glatten Fluss der Rede empfindlich auf. Damit aber auch in Ziffern der Unterschied hervortrete, bemerke ich, dass in den ersten drei Reien, die genau den Umfang von 36, 18 haben, sich zwei Substantivsätze (gegen 8), vier Relativsätze (gegen 4) finden; kein einziger Bedingungssatz, keine Periode. Sehen wir uns weiter die Lieder 38, 9 (die Strophe 39, 30 ausgeschl.) und 40, 1 an.

38, 9: 2 Substantivs. (38, 33, 39, 3), 7 Relativs. (38, 15, 20, 21, 29. 39, 8, 13, 28), 4 Bedingungss. (38, 23, 25, 31. 39, 22), 1 Finals. (38, 21), 3 Konsekutivs. (39, 2, 7, 19) = 17 Nebens. (8 adverb.) auf 60 Verse; 1 Periode (38, 19).

40, 1: 2 Substantivs. (40, 23. 41, 12), 2 Relativs. (41, 10, 29), 2 Bedingungss. (40, 7. 41, 29), 3 Temporals. (40, 21, 31. 41, 28), 2 Konsekutivs. (41, 15, 21), 1 Finals. (40, 18), 1 Vergleichss. (40, 9) = 13 Nebens. (9 adverb.) auf 72 Verse; 3 Perioden (40, 7, 21. 41, 29).

Aus dieser Charakteristik des Satzbaues der vier ersten Lieder ist deutlich ersichtlich, wie sehr 35, 1 von seinen Nachfolgern absticht, obwohl der Stoff überall derselbe ist. Alle vier Lieder sind aus Tanz- und Dörperstrophen zusammengesetzt, wenn auch in dem einen die Tanz-, in dem andern die Dörperstrophen mehr ausgebildet sind. Die Ursache des Unterschiedes liegt, wie eine nähere Prüfung sehr bald ergiebt, in der Behandlungsweise der Motive. Je nachdem dem Dichter eine subjective oder objective Manier beliebt, je nachdem er den Stoff mehr oder weniger zu seiner Person in Beziehung setzt, je nachdem wird der Satzbau einfach volksthümlich oder verwickelt künstlich. Es wiederholt sich also dieselbe Erscheinung wie bei den Reien (s. S. 127). In 35, 1 hält der Dichter am meisten mit seinen Betrachtungen und Empfindungen zurück, in Folge dessen ist es durch den schlichtesten Stil ausgezeichnet. In den nächsten Liedern wechselt der Dichter. Bald lässt er rein den Stoff auf die Hörer wirken, dann ist der Satzbau so leicht parataktisch wie in 35, 1, bald zeigt er ihn im Spiegel seiner Subjectivität,

dann wird er schwer syntaktisch. Bei dem Liede 36, 18 steht aus diesem Grunde schon der Natureingang in vollem Gegensatz zu dem von 35, 1. Hier führt der Dichter die einzelnen objectiven Merkmale des hereingebrochenen Winters auf und fügt daran als Vertreter der Gesammtheit ('uns' 35, 1) einige klagende Wendungen, die den Charakter volksthümlicher Formeln tragen. In 36, 18 bringt er von vornherein alle Erscheinungen des Winters unter den Gesichtspunkt des persönlichen Bedauerns, indem er beginnt 'mir tuot endeclîchen wê' und erzeugt damit die oben geschilderte schwerfällige Einleitung. Es folgen darauf in 36, 18 zwei Strophen, die ein Bickelspielbild und Tanzeinladungen enthalten, beide in objectiver Fassung, während die weiteren Strophen 4. 5. 6. 7. vorwiegend subjectiv gefärbt sind. Die 20 Verse der zweiten und dritten Strophe haben nicht mehr als vier Nebensätze (2 Relativsätze, 1 Substantivsatz, 1 Temporalsatz) und keine Periode, während auf die 50 Verse der anderen Strophen 16 Nebensätze, darunter 6 adverbiale, und 5 Perioden fallen. Am meisten differiren Strophe 3 und 4, die objectivste und subjectivste des Gedichts. Strophe 3 fast ganz parataktisch mit einem leichten Relativ- und Objectivsatz, Strophe 4 mit 3 Substantivsätzen, 3 Bedingungssätzen und 2 Perioden. In 38, 9 sind die erste Strophe (Natureingang), die dritte (Einladung zum Tanz), fünfte und sechste (Dörperstrophen) frei von subjectiven Elementen. In ihren 40 Versen finden wir nur 8 Nebensätze (darunter 3 — aber sehr leichte — adverbiale), dagegen in den übrigen 20 Versen 9 Nebensätze (darunter 5 adverbiale) und eine Periode. Ein ebenso merkwürdiger Abstand zwischen den einzelnen Strophen ergiebt sich in 40, 1. Dort theilt sich das Lied in zwei gleiche Hälften. Die objective umfasst die Strophen 3, 4, 5 (Tanzbild, Kleiderspott, Dörperschelte), die subjective die Strophen 1, 2, 6 (Einleitung zum Gesang, Aufforderung zum Tanz, Dörperdrohung und Liebeshuldigung). Die objective Hälfte zählt 4 Nebensätze (2 adverbiale), keine Periode; die subjective 9 Nebensätze (7 adverbiale), 3 Perioden.

Ziehen wir für die objectiven und subjectiven Theile der drei Lieder 36, 18. 38, 9. 40, 1 die Summe und bringen wir nur die Adverbialsätze und die Perioden als den Satzbau hauptsächlich bestimmend in Anschlag, so erhalten wir folgendes Resultat:

96 object. Verse	mit	6	Adverbials. und	0 Perioden
106 subject. „	„	18	„ „	9 „

Die subjectiven Strophen haben also einen vielfach schwereren Satzbau als die objectiven. Es ist damit zur Genüge aufgeklärt, aus welchen Ursachen sich der Stilunterschied zwischen dem ersten Liede und den drei nachfolgenden trotz Gleichheit des Stoffes herleitet. Die objectiven Strophen für sich betrachtet ergeben nur eine sehr schwache, vielleicht durch den Zufall bedingte Abweichung vom Stil des ersten Liedes, ja Strophen wie 39, 10—29 und 40, 25—41, 8 (zusammen 40 Verse) kann man ohne Weiteres den 44 Versen des ersten Liedes zur Seite stellen. Man darf auch annehmen, dass diese Strophen sammt 35, 1 am meisten dem Typus der volksmässigen Tanz- und Spottstrophen ähneln. Die Tanzstrophen verschwinden rasch aus den Winterliedern, so dass ein Vergleich mit denen einer späteren Zeit nicht möglich ist.

Wie steht es dagegen mit den Dörperstrophen? Ihnen begegnen wir in allen Perioden des Dichters. Treffen wir da auch später noch den objectiven Stil der Jugend oder nicht? Es ist nicht mehr der Fall. Seitdem Neidhart sich mit den Bauern verfeindet hatte, lebte er sich, wie schon oben S. 191 berührt, aus äusseren und inneren Gründen völlig in eine subjective Manier der Darstellung hinein. In Folge dessen erreicht der Satzbau der Dörperstrophen nirgends mehr die Einfachheit der Jugend. Um dies darzulegen, habe ich drei Beispiele aus verschiedenen Zeiten gewählt, die mir noch als verhältnissmässig günstig erschienen.

60, 8—61, 17 (wesentlich Kleider- und Charakterspott; der Dichter knüpft an einen Tanz an, etwa wie 40, 37): 2 Relativsätze, 3 Substantivsätze, 2 Bedingungssätze (60, 23, 37), 1 Temporalsatz (60, 29), 2 Restrictivsätze (60, 39. 61, 2),

1 Konsekutivsatz (60, 17) = 11 Nebensätze (6 adverbiale) auf 50 Verse; 1 Periode.

67, 31—68, 39 (Inhalt wie 60, 8 ff.): 6 Relativsätze, 1 Substantivsatz, 2 Konzessivsätze (67, 34. 68, 26), 2 Temporalsätze (68, 26. 68, 10), 1 Konsekutivsatz (67, 38) = 12 Nebensätze (5 adverbiale) auf 48 Verse; 1 Periode.

85, 38—86, 30. Hildemars Haube. Hier konnte der Dichter, wenn er wollte, in objectiver Zurückhaltung verharren und die Schilderung in gleichmässigem parataktischen Flusse erhalten. Denn Hildemar hat ihm nichts gethan. Aber er bringt es nicht fertig; er geht von persönlichen Bemerkungen aus, schiebt sie in die Mitte und kehrt zu ihnen am Schlusse zurück. So sind in den 32 Versen 7 Relativ- und Substantivsätze, 2 Bedingungssätze (86, 22, 25), 2 Temporalsätze (86, 10, 26); 1 Periode. Davon entfallen neben einigen rhetorischen Fragen und Ausrufen auf die persönlichen Glossen 6 Relativ- und Substantivsätze, 2 Adverbialsätze und die Periode. Nehmen wir den etwas subjectiv zugestutzten Natureingang mit 3 Relativsätzen hinzu, so haben wir in 40 Versen 14 Nebensätze (4 adverbiale) und eine Periode, dagegen in den 44 Versen von 35, 1 drei Nebensätze und keine Periode. —

Gehen wir zur Untersuchung des Neidhartischen Schwankstiles über. Von den zwei Liedern, die schwankmässig gehalten sind (46, 28 und 48, 1), wähle ich 46, 28 als das typischere.

46, 28: 1 Substantivsatz (47, 5), 7 Relativsätze (46, 29, 37, 38. 47, 1, 12, 21, 22), 2 Bedingungssätze (47, 18, 26), 1 Konsekutivsatz (47, 15), 1 Konzessivsatz (47, 31), 1 Temporalsatz (47, 2) 2 Vergleichungssätze (46, 31. 47, 11), 2 Kausalsätze (46, 36. 47, 19) = 17 Nebensätze (9 adverbiale) auf 50 Verse; 1 Periode. Das ist für ein erzählendes Gedicht ziemlich viel, doch erhellt, dass der Löwenantheil auf die allerleichteste Gattung von Nebensätzen: auf die Relativsätze fällt. Nichtsdestoweniger bleibt die Erzählung an Leichtigkeit des Satzbaues hinter unserer Erwartung und hinter dem, was die

Reien in ähnlichen Fällen bieten, zurück. Die Ursache liegt auch hier wieder zumeist an den Zwischenbemerkungen, die der Dichter macht. Man betrachte z. B. die Verse 46, 38. 47, 4, 20 ff, 26, 30.

Nach dem, was wir bisher beobachtet haben, ist es selbstverständlich, dass die subjectivste Strophengattung, die Minnestrophen, auch den künstlichsten Satzbau haben werden. An sich wäre das nicht nothwendig, wie die alten Strophen in MF und in den Carm. Bur. beweisen. Aber Neidharts Minnestrophen ruhen nicht auf der ursprünglichen, natürlichen Gefühlsweise jener alten Liebesliedchen, sondern auf dem unwahren Phantom der Mode, das auf sich durchkreuzenden und widersprechenden Gefühlen und Situationen sich aufbaute. Je weniger die unentwickelte, lyrische Sprache einem solchen krausen und hypothetischen Liebesgetändel gewachsen war, um so mehr musste der Satzbau an Verwickelung und Unbeholfenheit zunehmen. Zeigt sich dieser Stilunterschied bei den Minnesängern, die der Mode huldigen, im Gegensatz zu den früheren, die die Sprache der Natur reden, sehr deutlich [1]), so muss er bei Neidhart noch schärfer hervortreten, weil er in der Syntax des Minnesangs nicht diejenige Uebung und Gewandtheit erlangte, wie seine Vorgänger, deren einziger Vorwurf die Minne war. Es ist manchmal nahezu mitleiderregend, wie der Dichter mit dem Ausdrucke sich abquält, sobald er einem nach mehreren Seiten hin ausblickenden Gedanken zum sprachlichen Dasein verhelfen will. Z. B. 53, 9 ff.: der ich holdez herze trage, swie sî nie getæte mînes willen gegen einer hirsen vesen, sît ich êrste nâch ir hulden ir ze singen phlac, lônte sî mir mîner tage dâ mit ich sî bæte, sô wær ich von senelîcher nôt genesen. Oder 72, 28 ff.: solte ich zuo ir sprechen allez daz ich gerne wolt und doch guote fuoge hât und niht an ir êre gât und geschæhe ouch wol,

[1]) 'Mit Hausen beginnt in der Syntax der mhd. Lyrik eine ganz neue Periode; die hypothetische Satzform wird mit allen möglichen Färbungen ausgebildet.' Burdach S. 61. 'Komplizierte Perioden zuerst bei Hausen.' Ders. S. 64.

und wære ich gên ir niht ein zage. Solche Sätze, zumal der zweite, wo der Dichter sich kümmerlich an der Hand der Urkonjunktion 'und' fortbewegt, erinnern stark an Schriftstücke von Leuten aus dem Volke, die zum ersten Male genöthigt sind, nicht ganz glatt und einfach liegende Dinge darzulegen. Bei der Untersuchung der Syntax der Minnestrophen sind deshalb derartige Beispiele lehrreicher, als die blosse Statistik. Das quale fällt hier mehr ins Gewicht, als das quantum. Trotzdem seien des Vergleichs halber noch einige ziffermässige Resultate mitgetheilt.

67, 7—30. 69, 1—24. Die Strophen gehören einem Liede an, deren Dörperstrophen vorhin untersucht wurden. Das Ergebniss ist: 8 Relativs., 3 Substantivs., 2 Temporals. (67, 13, 29), 2 Bedingungss. (67, 24, 69, 5), 2 Konzessivs. (67, 8, 21), 1 Konsekutivs. (67, 26) = 18 Nebens. (7 adverb.) auf 48 Verse; 2 Perioden. In den 48 Dörperversen desselben Liedes waren 12 Nebens. (5 adverb.) und 1 Periode.

71, 11—73, 10[1]: 7 Relativs., 6 Substantivs., 2 Temporals. (71, 19, 24), 4 Bedingungss. (71, 38. 72, 31. 73, 7, 10), 2 Konsekutivs. (71, 36. 72, 23), 2 Vergleichss. (71, 11, 16) 1 Konzessivs. (71, 34) = 24 Nebens. (11 adverb.) auf 78 Verse; 2 Perioden. Unter den Perioden ist die eben charakterisirte (72, 28 ff.). Die Relativ- und Substantivsätze sind hier bisweilen zu nicht leichten Satzgefügen verbunden, wie 72, 38 ff. Im Uebrigen vergleiche man 40, 1: 13 Nebens. (9 adverb.) auf 72 Verse.

99, 15—100, 2. 100, 17—101, 5[2]: 7 Relativs., 4 Substantivs., 7 Bedingungss. (99, 21. 100, 17, 22, 30, 32. 101, 1, 2.), 1 Konzessivs. (99, 35), 2 Modals. (99, 33. 100, 24), 2 Kausals. (99, 19, 30), = 23 Nebens. (12 adverb. !) auf 56 Verse; 4 Perioden. Das sind die höchsten Ziffern, die wir bisher erhalten haben. Es ist auch das erste Beispiel, bei welchem die adverbialen die relativ.-substant.

[1]) Wenn gleichzeitig mit 73, 11 verfasst, aus dem Herbste 1235 (s. oben S. 80).

[2]) Wahrscheinlich Weihnachten 1239 verfasst (s. oben S. 80).

Nebensätze überwiegen. Dass aber Neidhart sich nicht etwa erst im Alter einen so verschränkten Satzbau angewöhnt hat, sondern auch in jüngerer Zeit, wo er von volksmässiger Art abweicht, gleiche stilistische Leistungen liefert, zeigt 53, 35. In ihm haben wir Dörperisches und Minnigliches gemischt; doch ist das Dörperische ganz subjectiv gehalten, und so ergeben sich folgende Resultate: 8 Relativs., 3 Substantivs., 4 Bedingungss. (54, 5, 11, 31. 55, 1), 1 Temporals. (54, 34), 6 Konsekutivs.[1]) (54, 12, 25, 30. 55, 7, 12, 15.), 1 Kausals. (55, 4), 1 Finals. (55, 18), 1 Konzessivs. (55, 13) = 25 Nebens. (14 adverb.!) auf 63 Verse; 3 Perioden. Eine wahre Musterkarte von Nebensätzen. —

Eine nähere Untersuchung der Bitt- und Klagestrophen hat bei dem geringen Material kein besonderes Interesse. Sie sind bald verhältnissmässig leicht, wie 39, 30, bald recht schwerfällig wie 101, 6 gebaut. Es mag dies mit dem zu verarbeitenden Stoff zusammenhängen.

Die ebenfalls hierher gehörigen Werltsüezetöne stehen in gleicher Linie mit den Minnestrophen, mit denen sie vielfach in der Ausdrucksweise sich berühren. —

Bei dem Stilcharakter der Winterlieder ist von vornherein zu erwarten, dass Neidhart auch von den rhetorischen Kunstmitteln einen weit reicheren und vielseitigeren Gebrauch gemacht hat als in den Reien.

Die rhetorische Frage, anfangs mässig verwandt, wird allmählich eine der beliebtesten Wendungen, um die Darstellung zu beleben. Sie findet sich 35, 1—61, 17, d. h. auf einem Raume, der etwa ebensoviel sprachliches Material einschliesst, als die Sommerlieder, 19 mal: 38, 15. 39, 5, 34. 40, 10, 37. 41, 35. 45, 22. 46, 28, 32. 47, 28, 29, 34. 48, 26. 50, 36. 52, 34. 53, 35. 57, 24. 60, 27. 32. (in den Sommerliedern bei deutlicher Vermeidung der volksmässigen 15 mal). In den späteren Liedern dagegen ungleich häufiger. So ist sie z. B. auf den 7 Seiten 85, 6—92, 10, die ich zu-

[1]) In sämmtlichen Reien nur 7 Konsekutivsätze. Vgl. S. 126.

fällig herausgegriffen habe, 13 mal vertreten: 85, 8, 17, 20, 38. 86, 16. 87, 9, 23. 88, 38. 89, 17, 33. 91, 3, 19. 92, 9, das heisst relativ viermal so stark als in der ersten Hälfte der Winterlieder, und beinahe ebenso oft als auf den 31 Seiten der Reien. Bezeichnend ist es, dass auch der Natureingang vielfach mit rhetorischen Fragen durchsetzt ist, und zwar von früh an: 38, 15. 41, 35. 46, 28, 32. 57, 24 u. s. w. Mit der rhetorischen Frage verknüpft sich eng der Ausruf. In den Sommerliedern war er, abgesehen von den Fällen, wo er in den Aufforderungen zur Freude, zum Tanz und Schmuck seine natürliche Stelle hat, so wenig für den Stil charakteristisch, dass ich ihn ganz übergangen habe. In den Winterliedern ist er dagegen eine der hervorstechendsten Redeformen, deren sich der Dichter bedient. So sind in dem einzigen Liede 89, 3 neben 5 rhetorischen Fragen 9 Ausrufesätze. Aehnlich in 79, 36. Der Gegensatz zu den Reien steht in Uebereinstimmung mit dem, was Burdach in der Geschichte des Minnesangs beobachtet hat, nämlich, dass die Ausrufe 'im Laufe der Entwicklung zunehmen' (S. 75); d. h. also mit der Abwendung vom Volksmässigen.

Antithesen sind dem Gedanken nach in Hülle und Fülle vorhanden.[1]) Fast jeder Natureingang und jede Minnestrophe bedingte kontrastierende Betrachtungen. Wir lassen aber solche inhaltliche Gegensätze ausser Acht und fassen nur die formellen und kunstgemäss zum Ausdruck gebrachten ins Auge. Da ergibt sich nicht bloss im Verhältniss zu den Reien eine gesteigerte Verwendung, sondern auch eine so scharfe und berechnete Zuspitzung der Antithesen, dass die der Reien daneben stumpf und absichtslos erscheinen. Z. B.

---

[1]) Vgl. hierzu M. Manlik, die volksthümlichen Grundlagen der Dichtung Neidharts von R. II. Theil Progr. d. Gymn. zu Landskron in Böhmen 1890 S. 12 f. Dieser Theil der Arbeit ist mir durch die Freundlichkeit des Verf. — aber erst bei dem vorliegenden Bogen — zugegangen. Sonst hätte ich ihn schon S. 128 ff. erwähnen können. In dem ersten Theil (Landskron 1889) fand ich nichts, was mir zu einer Hinweisung Veranlassung bieten konnte.

ie lieber und ie lieber ist sî mir diu wolgetâne, ie leider und ie leider bin ich ir 58, 17; si ist mir vînt und ich ir holt 78, 24; ich bin ir ze verre, sî mir nâhen 79, 18; swenne ich von ir bin, sô hab ich vil guote sinne, kum ich zuo ir, sô ist hin der sin 72, 32; mit Chiasmus verknüpft: diu wil mit beiden ôren niht gehœren swaz ich singe: kunde ich sanfte rûnen, daz vernæme sî mir gar 51, 7; sît die wîsen alle heizent gotes kint und der Werlde holde alle tôren sint 88, 3; ähnlich 87, 33; verbunden mit Wortspiel 84, 7; ferner eine drei- und vierfache Wiederholung desselben Gegensatzes in wechselnden Formen und mit Anwendung des Chiasmus 62, 37 ff.: ê dô sî (diu linde) geloubet was, dô hiet man dâ vunden vil maneger hande vreude: dâne gât nu nindert phat, dâ wir dô ê vil vrô bî ein ander wâren. diu vreude het ein ende, dô diu zît begunde swâren. des trûret manic herze des gemüete stuont ê hô. Ganze Sträusse von Antithesen kann man in den Weltsüssetönen, besonders 82, 3, pflücken. — Der Revocatio begegnen wir 80, 17; der Aposiopese 44, 24 (? vgl. Hpt. z. d. St.), 80, 11; der Epizeuxis 58, 17, 18. Der Anaphora mit dreifachem owê 64, 21 ff., mit doppeltem swer 83, 3 ff., mit doppeltem wer ist nû 85, 16; einer gepaarten Anaphora in sehr wirksamer künstlerischer Gliederung 87, 27 ff.: daz ich iu ze dienest ie sô mangen geilen trit getrat, daz ist mînes heiles, mîner sêle ungewin. daz ich iuch dô niene vlôch, daz ist mîn meistiu swære. Unmittelbar vorher eine durch Antithese verstärkte Anaphora: ich wil einem herren dienen des ich eigen bin. ich enwil niht langer iuwer senger sîn. Vgl. ferner 96, 30: 32; 97, 5: 6 u. s. w. Im ganzen macht der Dichter von ihr im Alter weit häufiger Anwendung, als in den Jugend- und Mannesjahren. —

Was den Wortgebrauch betrifft, so hat R. Meyer (Reihenfolge S. 46—96) die Zunahme der höfischen und gesuchteren Ausdrücke in den Winterliedern durch seine Sammlungen ausreichend belegt. Wir lenken unsere Betrachtung wieder hauptsächlich auf die Art des Gebrauches in den Haupt-

wortklassen. Bei den Beiwörtern fällt uns auf, dass sie weder so sparsam noch so einheitlich verwandt sind, als in den Reien. Die Linde, die in den Reien (mit einer Ausnahme) des Beiwortes entbehrt, heisst hier 'breit' (35, 3) oder 'grüene' (38, 12. 46, 31), ihre Wipfel 'grîs' (38, 12) oder 'rôt' (45, 9); die Blumen, die in den Reien bis auf zwei Ausnahmen ohne Beiwort erscheinen, werden hier bald 'rôt' (45, 1. 57, 5), bald 'wunneclîch' (38, 11), bald 'lieht' (48, 2), bald 'schœne' (80, 1. 99, 10), bald 'manecvalt' (75, 34), bald 'wolgetân' (73, 28) genannt. Die Vögel, in den Reien an 20 von 21 Stellen ohne Epitheton, haben hier an den ersten 6 Stellen 4 mal das Epitheton 'kleine' (41, 35. 43, 15. 48, 1. 54, 3.). Auch sonst zeigen sich bemerkenswerthe Gegensätze. Dass die Mädchen in den Sommerliedern als 'schœne' und 'guot' fast nie bezeichnet werden, in den Winterliedern dagegen ungemein häufig, ist oben S. 131 A. schon gesagt worden. Umgekehrt empfangen die Mädchen in den Winterliedern nicht das in den Reien so gebräuchliche Beiwort 'stolz'. An der einzigen Stelle, wo es sich findet 81, 2 ist bemerkenswerther Weise von einem Mädchen beim Sommertanz die Rede. Im Zusammenhange damit steht, dass der Dichter, der sonst im Winterliede mit Attributen sehr freigebig ist, in gewissen Fällen sie meidet, wo sie im Sommerliede beinahe Regel sind. So redet er im Sommerliede die Tänzer (Hörer) häufig an: stolze, wolgetâne kint (mägde), stolze, wolgemuote leien, während im Winterliede entweder die Anrede ganz fehlt, z. B. 35, 12 tanzet, lachet, weset vrô; 40, 13 rûmet ûz die schämel, oder er begnügt sich mit einem kahlen 'kint': 38, 9, 35. 42, 4. 74, 29. Offenbar erschien jedes ehrende Epitheton für das Winterlied zu feierlich; ein neues Symptom, dass es ursprünglich mit keiner Festfeier etwas zu thun hatte.

Die Verbindung zweier und mehr Adjectiva (Adverbia) ist im ersten Theil der Winterlieder, den ich auch weiter, weil er von gleichem Umfange wie die Sommerlieder ist, vorzugsweise behandle, wenig häufiger als in den Reien. Aber

während in diesen der prädikative Gebrauch sich auf einen einzigen Fall beschränkt, ist er bei jenen überwiegend. Attributiv: lieht wunneclîch 36, 22. leit — kalt 52, 27. lieht — lanc 58, 25. Prädikativ: beidiu zornic unde kal 39, 16. tretzic unde hœnic 57, 34. ie lieber unde ie lieber 58, 17. ie leider unde ie leider 58, 18. beidiu tretzic unde hêre 59, 9. beidiu trûric unde unvrô 59, 38. (si ist) in hôhem prîse, lobesam unde aller wandelunge vrî 43, 25. Adverbial: ie lenger ie baz 51, 13. eben unde lîse, niht bedrungen 55, 29. Später nimmt der Gebrauch der mehrgliedrigen zu, vgl. z. B. S. 82—98. So sind in dem einen Liede 82, 3 vier zweigliedrige Verbindungen: schamelôs valsch 82, 28. nîdic und gehaz 83, 3. eigen oder vrî 83, 5. scherpfer noch swinder 82, 5. Eine aussergewöhnliche Häufung 69, 19 ff.: unbewollen, âne meil; kiusche, (niht ze) balt, êrebære und wol gezogen.

Die Verkuppelung von Verben liebt Neidhart im Winterliede ebensowenig als im Sommerliede. Dagegen wendet er gern mehrgliedrige Verbindungen von Substantiven[1]) an, und zwar steigert sich diese Neigung ebenfalls mit zunehmendem Alter. Zweigliedrige Verbindungen (in 35, 1—61, 17): beidiu rîfe und ouch der snê 35, 7 (64, 25). hâr unde *triel[2]) 37, 32. ze kirchen und ze gazzen 38, 5 (vgl. 83, 22). salz und korn 39, 33. schämel und stüele 40, 13. junge zuo den alten 41, 34. morgen vruo und abent spâte 48, 35. lîp und *triuwe 49, 4. sige und sælde 50, 12. niht treie noch hiubelhuot 50, 26. diu sunne und ouch die bluomen 50, 37. er (der winder) unde ein wîp 51, 6. dem rîchen noch dem armen 52, 15. *heide und *walt 52, 23. bluomen unde vogele singen 52, 24 (55, 20). liep unde sumerzît 53, 36 (vgl. 97, 14). trôst und *wân 54, 6. schaden unde nît 54, 16. liep ode leit 55, 2. sorgen und kumber 55, 3. sunne und ouch der mâne 56, 20. schade bî der scham 57, 29. hulde und genâde 58, 20. trôst und gedinge 58, 21. triuwe und ouch

[1]) Vgl. Manlik a. a. O. S. 6 u. 10.

[2]) Die mit einem * versehenen Subst. haben ein Adjectiv als Attribut bei sich.

stæte 59, 4. üppicliche dinge und ungevüege gogelheit 60, 40. Dreigliedrig: beidiu bluomen unde klê, dar zuo mangen **tac 36, 21. — Aus späterer Zeit mögen drei Lieder: 64, 21. 75, 15. 82, 3 den vermehrten Gebrauch substantivischer Verbindungen belegen.

64, 21: rîfe unde snê 64, 25. diu liebe und wolgetâne 65, 17. weidegenge und vreude 65, 31. beide lîp und ouch muot 65, 33. lîp und ouch guot 65, 35. Dazu die viergliedrige Verbindung: sumerzît, bluomen unde klê, wunne 64, 21 ff. Das Bindemittel bildet 'owê'.

75, 15: bluomen unde loup 76, 2. îs und anehanc 76, 8. bluomen unde klê 76, 11. beidiu vinger unde zêhen 76, 21. ougen unde brâ 76, 24. bluomen und *tage 76, 27. beidiu schaden unde zorn 78, 3.

82, 3: sünden schanden 82, 16. vrouwen unde *wîp 82, 20. got und elliu guoten dinc 83, 1. zuht und êre 83, 7. ze kirchen und ze strâze 83, 22. beide an worten und an rîme 83, 33. ze terze noch ze prîme 83, 34. Dreigliedrige Verbindungen: *umbetrîbe, reizelklobe, *hoverîbe 82, 15 ff. triuwe, kiusche, guot gelæze 82, 30.

Danach sind in diesen 3 Liedern auf etwa 7 Seiten 22 substantivische Verbindungen, beinahe ebensoviel als auf den ersten 26 Seiten der Winterlieder (27). Ausserdem ist nicht zu verkennen, um wie viel rhetorischer sie sind, wie die der früheren Lieder. Noch ein anderer Punkt verdient unsere Aufmerksamkeit. Der Dichter übt den Kleiderspott vom ersten Liede an, aber bis 67, 7 begegnen wir nur einem einzigen Synonymenpaar (50, 26), das diesem Zwecke dient. Dagegen später: ermel unde buosem 68, 7. *röcke und *schaperûne, *hüete, *schuohe, *hosen 74, 13. *sporen, *vezzel, dar zuo zweier hande kleit 75, 10. sîde und tuoch 86, 13. hüete, röcke, gürtel; unmittelbar darauf mit neuem Prädikat: swert, schuohe 88, 33 f. buosemsnuor und *misencorde 91, 22. mæchenine und *fridehuot 91, 39 u. s. w. Bis 67, 7 weiss also der Dichter mit grossem Geschick jedes einzelne Stück der

Dörpertracht für sich zur Geltung zu bringen; dann erlahmt die Kraft, und was die feinere Kunst nicht mehr in der Ausgestaltung zu leisten vermag, muss die gröbere durch die Masse ersetzen.

Vergleicht man die substantivischen Verbindungen der Winterlieder mit denen der Reien, so erhält man sogleich den Eindruck, wie viel volksthümlicher diese als jene sind. In den Reien z. B. sind die bluomen nur mit 'klê' und 'vogele sanc' verbunden; in den Winterliedern ausser mit diesen noch mit: loup, tage, sunne, gras (86, 34), liehter schîn (95, 11), von denen die erste und fünfte Verbindung ungewöhnlich, die übrigen gewaltsam sind. Gewaltsam und nur des Uebergangs halber aneinander gereiht sind auch: der winder unde ein wîp 51, 6. liep und sumerzît 53, 36. sumerwunne und diu wolgetâne 97, 9, 14. Im Sommerliede volksthümlich lîp und sinne (30, 10), hier lip und triuwe (49, 4), lîp und muot (65, 33); im Sommerliede snê und îs (noch heute formelhaft), hier rîfe unde snê, îs und anehanc. Oder es sind eng zusammengehörige Formeln auseinander gezerrt, so z. B. walt und heide in 52, 23 zu: an der lieben heide: die hât er gemeilet und den grüenen walt. Von der grösseren Hälfte kann man überhaupt sagen, dass sie keinen volksthümlichen Charakter an sich tragen, während dies bei den Reien nur von einer kleinen aus der Spätzeit stammenden Minderheit gilt. — Der Unterschied zwischen Reien und Winterlied prägt sich auch noch anderweitig aus. Auf den Menschen stossen wir in den Reien erst bei der siebenten Verbindung, auf die menschliche Kultur bei der zehnten; in den Winterliedern tritt uns der Mensch mit hâr unde triel gleich in der zweiten, und mit seiner Kultur in den nächstfolgenden Verbindungen entgegen. Abstracte Begriffe werden dort erst an der dreizehnten Stelle betroffen, hier an der achten. —

Werfen wir noch einen Blick auf die Art, wie die einzelnen Glieder in allen Gruppen mit einander verknüpft sind, und ziehen wir gleichzeitig die Reien zum Vergleich heran. In ihnen waren Adjectiva und Adverbia bis auf einen Fall

asyndetisch, die Substantiva und Verba mit einem einfachen unde (selten unde ouch) aneinander gefügt. Im Winterliede ist das Asyndeton nirgends beliebt, der Dichter zeigt vielmehr ein gewisses Bestreben, durch breitspurige Konjunctionen die langen Verse bezw. Strophen zu füllen. So befindet sich allein unter den angeführten Beispielen neunmal die Verbindung beidiu—unde (durch Sperrung an den betr. Stellen kenntlich gemacht), während sie im Reien nur ein einziges Mal (5, 4) vorkommt; an zwei Stellen (35, 7 und 65, 33) ist sie noch durch ouch beschwert. Dass ein drittes oder gar schon das zweite Glied durch das unbeholfene dar zuo angereiht wird, ist dem Sommerliede ganz fremd. Hier haben wir es 36, 21. 61, 19. 75, 10. 101, 25 und wohl noch öfter. —

Mit dem Bilde, der Personifikation und dem Vergleich schmückt der Dichter in weit reicherer Weise hier seine Rede, als in den Reien. Um uns von der Häufigkeit der Bilder zu überzeugen, brauchen wir nur die ersten zehn Winterlieder (35, 1—49, 10) durchzusehen. Dieselben sind zugleich die volksthümlichsten, und wir werden wahrnehmen, wie der Dichter seine Bilder im Einklange mit dem Gesammtcharakter der Lieder hält. Den Gewinn nach Mainz in den Augen tragen 41, 20; eine Frau wie Brod käuen 41, 25 (42, 31); die Frau hat ihm die Strasse geräumt 42, 29; bei fremdem Feuer warm werden 42, 33; den Garten von Rüben leeren (Bild?) 43, 4 (43, 23); an den Stein streichen 44, 35; die Frau zeigt ihm den Wolfszahn 45, 40; blinzele ich heut, so sehe ich morgen vielleicht besser 46, 3; in sein Auge todt sein 47, 27; ich will nicht Euren treirôs singen, noch nach Euch den Reien springen 48, 20 f.; meine Stege gehen an Eurer Strasse 48, 24; da ist Rede ein Wind 49, 9; lîhte geviele ein schanze, daz vor mir lægen drî; ich hielte ez âne wende, verbüte ez einer vruo 50, 8 ff. (vgl. Hpt z. d. St.). Aus denselben Liedern aber minder volksthümlich und zum Theil zur Andeutung obscöner Handlungen dienend: 41, 32. 42, 18 (44, 14). 44, 25 (?). 46, 20, 26. 47, 38. Das sind im

ganzen 22 Bilder auf 15 Seiten, während in sämmtlichen Reien sich ihre Zahl auf 7 beschränkt. In den späteren Liedern sind die Bilder vorwiegend Geschöpfe des höheren Geisteslebens. Den Hauptantheil an ihnen haben die Minne- und persönlichen Strophen jeglicher Art. Die Bilder der Minnestrophen ähneln, soweit sie nicht oben S. 205 f. angeführt wurden, meist den im Minnesang üblichen. Die Geliebte ist seines Herzens ingesinde, seines Herzens Königin; sein verlorener Liebesdienst pfändet ihn an Freuden 64, 2; seine Klage schliesst ihr Herz nicht auf 64, 7; das Schiessen der Liebespfeile finden wir 64, 8; die Minne hat einen Riss 71, 21; eine Scharte 71, 23; sie ist ein freudegebärender Sold 72, 10; der minne lanzen ort 72, 16; das Glücksrad 77, 30 u. ö. (vgl. R. Meyer S. 47); der Pfad der Seligkeit 77, 32 u. s. w. Manche Strophen sind ganz im Bilde gehalten 94, 31. 96, 30. 100, 31. Desgleichen die Werltsüezelieder und die Bittstrophe 84, 32. Dass Neidhart auch in den Bildern der Minnesprache seine derbe, realistische Natur nicht ganz verleugnen kann, zeigen die oben gegebenen Beispiele.

Bei der Personifikation schliessen wir auch hier den Natureingang aus, obwohl der Dichter in den Wintereingängen anscheinend nicht selten die überkommenen Motive künstlerisch weiter entwickelt hat. So namentlich in dem zu 75, 15, dem längsten, den wir bei dem Dichter antreffen (45 Verse). In den übrigen Liedtheilen ist die Personifikation überall vertreten, am häufigsten in den Minnestrophen. Êre, Minne, Sælde, Sorge, Ougen, Herze sind dort personificirt; in den persönlichen Strophen: Werlt, Werltsüeze, Vrômuot (Belege bei Meyer S. 48. 49). In den Sommerliedern finden wir Êre, Vrômuot, Minne an je einer Stelle. Hier sind die Personifikationen nicht blos wiederholt angewandt, sondern auch in grosser rhetorischer Breite. Der Werlt und Werltsüeze sowie Vrômuot sind ganze Lieder gewidmet, anderen ganze Strophen. Die Personifikationen in den Dörperstrophen sind hingegen knapp und in ihrer drastischen Art von glück-

lichster Wirkung. Sac mit salze mache sî mir zam 61, 16 (vgl. 68, 39); die unwæge rihte uns beiden herre knütelholz 65, 25; sîn rûmegazze kaphet zallen zîten wol hin hinder 49, 20; ez (daz swert) machet wambeis lære 92, 3. Die Vergleiche gelten in den Minnestrophen fast ausschliesslich der Geliebten: Sie ist schön wie Sonne und Mond, hart wie ein Diamant, sie zieht ihn an wie ein Magnet, sie gleicht der Rose mit und ohne Dornen. Wir haben diese Vergleiche sammt und sonders schon gelegentlich kennen gelernt. Hinzuzufügen wäre noch, dass die Geliebte des Dichters Herz freudlos macht, wie der Winter die Vögel (73, 29; vgl. 79, 36. 82, 3. 99, 10), und dass die Minne mehr werth ist, als aller Griechen Gold (72, 8). Einem Werltsüezeton gehört an: Wie der Winter den Menschen, so hat er (der Dichter) der Weltsüsse Fehde angesagt 85, 15. Anziehender sind die Vergleiche in den Dörperstrophen. Ihr Ziel sind gewöhnlich die Dörper, zu deren Charakteristik Neidhart im Geiste der Volkssprache Thiere herbeiholt. Lanze brummt wie ein Bär 36, 15; 'öden' Gänserichen gleichen Fridelieb und Engelmar 39, 26, Walberûn 60, 25, alle Dörper 52, 3; sie liegen der Geliebten wie Bienen in den Ohren 43, 33; Neidhart hasst sie wie einen Wolf 44, 6; Engelwân sieht, wenn er sich bläht, wie eine satte Taube auf dem Kornkasten aus 54, 39; Frideprecht ist ein Gemsbock 75, 14; Eberzant und Herebrant treten beim Tanze wie der Löwe an der Kette 77, 20; die Dörper sind Gäupfauen 102, 11; sie drohen ihm wie einer feisten Gans 80, 34; seine Frau ist eine 'tœrschiu krot' 103, 4. Sonst mag noch erwähnt sein, dass die Dörper wie geschmierte Wagen gehen 55, 28; dass Lanzes Jacke grün wie der Klee ist 36, 9 und Hildemars Locken blond wie die Kramseide 86, 18; dass des Dichters und Amelungs 'swære' so ungleich sind, wie Rosen und Schnee 64, 26; dass eines Dörpers Treue einen 'aberhâken' habe, wie ein 'gêr' 93, 32; dass dagegen Fürst Friedrichs Treue gleich dem Kiesel ist 73, 11 (vergl. Wackernagel zum armen Heinrich v. 62). —

Anderes für den Stil der Winterlieder Charakteristische ist bereits bei den Reien zur Besprechung gelangt.

Aus allen unseren Auseinandersetzungen ergiebt sich das am Eingange angedeutete Resultat. Die Winterlieder sind stilistisch schwerer, künstlicher, rhetorischer als die Sommerlieder; ihnen nähern sich nur einige wenige Strophen der Jugend. Unter den einzelnen Strophengruppen sind die Dörperstrophen wiederum leichter und volksthümlicher als die Minne- und Busstrophen; die Schwänke haben etwa denselben Stil wie die subjectiven Dörperstrophen. Im Satzbau ist zwischen Mannes- und Greisenalter oder zwischen frühem und spätem Mannesalter kein wesentlicher Unterschied wahrzunehmen; entscheidend dafür ist vielmehr der subjective oder objective Standpunkt des Dichters. Dagegen nimmt die Verwendung der rhetorischen Mittel in dem gleichen Verhältniss zu, als die dichterische Kraft a b nimmt.

Zehntes Kapitel.

Bau der Winterlieder.

Im Bau der Winterlieder heben sich zwei Gruppen deutlich von einander ab. Die erste Gruppe umfasst die Lieder 35, 1—49, 10 ausschl. 43, 15., die zweite, weitaus grössere, die Lieder 50, 37—101, 20, mit Ausnahme von 64, 21 aber einschliesslich 43, 15. Nach dieser Gruppe wird gewöhnlich der Bau des Winterliedes bestimmt. Als seinen Grundriss hat schon Liliencron Zs. 6, 99: Natureingang, Minnestrophe, Dörpererzählung erkannt. Nur zweimal (55, 19. 57, 24) verschiebt sich diese Ordnung so, dass die Dörperstrophen voraufgehen[1]), in mehreren Fällen kommt eine Erweiterung hinzu, indem auf die Dörperstrophen nochmals Minnestrophen (53, 35. 62, 34. 67, 7 (?). 78, 11 (?). 92, 11. 99, 1.) folgen; in andern werden die Minnestrophen durch Buss- oder politische Strophen vertreten (82, 3. 86, 31. 95, 6. 85, 6). Die Grundanlage bleibt dieselbe.

Von dieser Gruppe unterscheidet sich die erste nicht sowohl durch einen gemeinsamen, in sich wieder übereinstimmenden Bau, als vielmehr negativ dadurch, dass sie nicht dem Schema der Hauptgruppe folgt. Die ihr zugehörigen Lieder haben entweder keine Minnestrophen (schwache Ansätze 40, 10. 42, 37) — und das ist das durchgreifendste

[1]) Hierher gehört eigentlich auch 64, 21, nur dass die Minnestrophe nicht das übliche Gepräge hat.

negative Merkmal —, oder wenn sie sie haben, wie 48, 1, dann schliesst sich keine Dörperstrophe an, oder es mangeln ihnen die Dörperstrophen, wie 36, 18. 41, 33 bezw. 42, 34. 46, 28. 48, 1. Das einzige positive Merkmal, das wenigstens der grossen Mehrzahl unter ihnen zukommt: 35, 1. 36, 18. 38, 9. 40, 1. 41, 33. 44, 36, ist, dass sie Tanzstrophen haben, während sämmtliche Lieder der zweiten Gruppe deren entbehren [1]). Als gemeinsamer Zug, der freilich nicht ihren Bau berührt, kann noch angeführt werden, dass in ihnen keine bauernfeindliche Tendenz hervortritt. Sonst stimmen kaum zwei Lieder in der Zusammensetzung überein. Lassen wir den Natureingang ausser Acht, so besteht

a. 35, 1 aus Tanzstrophe (Aufforderung zum Tanz mit Ansage des Tanzbodens), Dörperspott.

b. 36, 18 aus einem Bickelspielbilde, Aufforderung zum Tanz, Tanzunterhaltung.

c. 38, 9. Aufforderung zum Tanz mit Ansage des Tanzbodens, Tanzbild (Schlägerei).

d. 40, 1. Aufforderung an den Dichter zum Gesang, Aufforderung des Dichters zum Tanz, Tanzschilderung, Tanzbild (Dörperspott).

e.[1] 41, 33. Aufforderung zum Tanz mit Ansage des Tanzbodens, Erzählung des Dichters aus seinem Liebesleben.

e.[2] 42, 34. Preis der Geliebten, persönliche Erwägungen und Wünsche.

f. 44, 36. Flüchtiges Tanzbild, Erzählung des Dichters von seiner Tanzunterhaltung mit einer Schönen bei früherer Gelegenheit, daran sich knüpfendes Selbstgespräch, Darstellung des Ausganges des Liebesverhältnisses [2]).

---

[1]) In der einzigen unbedeutenden Ausnahme 60, 8 geht der Dichter sogleich episch in den Dörperspott über, so dass die Strophe als Dörperstrophe gelten muss.

[2]) Die Strophe 46, 18 hat wohl bei einer Wiederholung des Liedes die Str. 46, 8 ersetzt. Dann hätten wir hier den Fall, der öfters in den Reien u. 46, 28 vorkommt, dass der Dichter das Resultat eines Streites beifügt.

g. 46, 28. Liebesabenteuer des Dichters (Besuch bei der Flachsschwingerin).

h. 48, 1. Minnestrophe, Streit mit einer Magd, Preis der Magd, Persönliche Wünsche wie 42, 34.

i. 49, 10. Bickelspielbild, Dörperstrophen.

Man sieht aus diesem Abriss, dass jedes Lied einen eigenartigen Aufbau hat. Trotzdem ist eine gewisse Familienähnlichkeit einerseits zwischen den Liedern a—d und andererseits zwischen den Liedern e—h (wobei wir e[1] und e[2] zusammenfassen, vgl. S. 207 f.) nicht zu verkennen. In dem ersten Cyklus giebt der Dichter nach den einleitenden Strophen objective Bilder. In 35, 1 und 40, 1 Charakterbilder, in 38, 9 eine Prügelscene, in 36, 18 eine Mädchenunterhaltung, zu der allerdings der Dichter den Anstoss giebt. Ausserdem haben diese Bilder alle das Gemeinsame, dass sie als dem gegenwärtigen Tanze entnommen hingestellt werden. In dem zweiten Cyklus erzählt der Dichter von sich Liebesgeschichten, die er in 41, 33 und 44, 36 nicht mehr an den gegenwärtigen, sondern an einen vergangenen Tanz, in 46, 28 und 48, 1 aber überhaupt nicht mehr an den Tanz anschliesst. Die drei letzten Lieder des zweiten Cyklus unterscheiden sich ausserdem noch von ihren Vorgängern durch die Namenlosigkeit der Geliebten. Wir beobachten also in diesen acht Liedern eine Entwickelung von der objectiven zur subjectiven Darstellung, die weiterhin die herrschende bleibt, von der Anlehnung an das Tanzlied bis zur gänzlichen Loslösung und von der Individualisierung der Personen zu ihrer typischen Skizzierung [1]). Diese stufenweise Folge bewährt zugleich vortrefflich die Hauptsche Anordnung, die nur durch die mit Rücksicht auf die rübengrabende Magd (43, 23 zu 43, 4) zu früh erfolgte Einschiebung von

[1]) Diese schwächt sich in den Minnestrophen, wo weder Rede noch Handlung die Charakteristik unterstützt, bis zu nebelhafter Verschwommenheit ab. Aber auch in den Dörperstrophen haben später die Figuren, obwohl mit Namen eingeführt, nicht mehr die lebensvolle Bestimmtheit der ersten Lieder.

43, 15 eine Störung erleidet. 49, 10 obwohl ohne Minnestrophen nähert sich nach seiner subjectiven Behandlung des Dörperlichen mehr der zweiten als der ersten Gruppe. Es ist ein richtiges Uebergangslied. —

Nachdem wir die Bestandtheile der Lieder und ihre Aufeinanderfolge in beiden Gruppen kennen gelernt haben, untersuchen wir, wie diese einzelnen Stücke mit einander verbunden sind [1]).

Zunächst der Natureingang mit seinem Nachbargliede. Auch hier können wir die beiden Gruppen gesondert behandeln, jedoch so, dass wir zur zweiten noch die letzten Lieder der ersten 48, 1 und 49, 10 hinzunehmen. Von 48, 1 ab ist nämlich überall (mit Ausnahme von 92, 11) eine Verbindung zwischen Natureingang und den nachfolgenden Stücken vorhanden. Schliesst an ihn sich eine Minnestrophe, — wie wir wissen, ist dies die Regel —, so wird die Verbindung gewöhnlich dadurch hergestellt, dass der Dichter seine Klage über den Winter mit der Klage über die ungnädige Frau parallelisirt (50, 37. 53, 35. 58, 25. 61, 18. 62, 34. 69, 25. 73, 24 (doppelt). 78, 11. 79, 36) oder mit seiner Hoffnung bezw. Freude meist in bedingter Form kontrastirt (48, 1. 52, 21. 59, 36. 75, 15. 101, 20). Sonderfälle sind: 97, 9, wo der Dichter klagt, dass er mit dem Sommer auch auf die Geliebte verzichten müsse; 99, 1, wo die Geliebte ihn der Sinne beraubt hat, wie der Winter die Welt der Blumen und des Grases; 43, 15, das erste Lied, in welchem dem Natureingang eine Minnestrophe folgt. In ihm greift der Dichter mit rascher Wendung vom Winter in den Sommer vor, um diejenige preisen zu können, die die nächsten Rüben in seinem Garten graben werde. Man bemerkt, dass dem Dichter die spätere Weise noch nicht geläufig ist. — In ganz gleicher Manier sind die Werltsüeze- und Vrômuotsstrophen angeknüpft: durch Parallelisirung 82, 3 und 86, 31; durch Kontrastirung 85, 6 und durch ein an einen einzelnen Zug

[1]) Meyer S. 126. Schmolke S. 7. A.

sich schliessendes Gleichniss 95, 6 (wie 99, 1). — Wie gestaltet sich der Uebergang vom Natureingang zu den Dörperstrophen?

49, 10 und 55, 19 gewinnt der Dichter ihn durch die Erinnerung an die Sommertänze, die der Winter den Dörpern sperrte. 57, 24 will er mit dem Sommer wegen der Dörper entfliehen. 64, 21 behilft er sich mit einem komischen Gleichniss (vgl. S. 229) und 89, 3, wo eigentlich keine Dörperstrophe, sondern nur einige Dörperverse, die das Mittelglied zwischen Natureingang und Minnestrophe bilden sollen, sich anreihen, bedient er sich eines ähnlichen Kunstgriffs, indem er der Heide Hilfe gegen den Winter, sich gegen die Dörper, die ihm die Gute 'vrömde' machen, wünscht. Die ersten drei Uebergänge kann man geschickt und sachgemäss nennen; 89, 3 ist gesucht; 64, 21 gewaltsam, und nur durch die wohl beabsichtigte komische Wirkung zu entschuldigen. Auffallend ist, dass der Dichter hier nicht die Parallelisirung wählte. Es lag so nahe wie bei den Minnestrophen zu sagen: Der Winter fügt mir ein Leid zu und ebenso die frechen Dörper. Es scheint aber, als ob der Dichter sich zu sehr als Künstler fühlte, um so ungleichartige Stücke, wie Dörper- und Minnestrophen, nach ein und derselben Methode mit der Einleitung zu verbinden. — Für den Uebergang von den Minnestrophen zu den Dörperstrophen [1]) stand dem Dichter als bequemstes Mittel der Ausdruck eifersüchtigen Zornes oder Aergers über die Dörper, die ihm bei der 'Lieben' schaden, zur Verfügung. Von diesem Mittel macht er auch den reichlichsten Gebrauch. Nur in 6 Fällen greift er nicht zu ihm: 58, 25. 59, 36. 65, 37. 79, 36. 92, 11. 101, 20. — 59, 36. 65, 37. 92, 11 und 101, 20 fehlt die Verbindung ganz oder ist rein äusserlich durch eine rhetorische Formel (hie mit sule wir die rede lâzen 60, 8) wie in der Frühzeit (36, 38. 38, 19. 46, 38) hergestellt. 58, 25 und 79, 36 versucht der Dichter eine Parallelisirung. Die Frau ist mir

[1]) R. Meyer S. 129.

ungnädig, aber noch ungnädiger ein getelinc (59, 3 : 6) und damit fast genau übereinstimmend 80, 23 ff.

Wo die Minnestrophen durch Werltsüeze- oder Vrômuotsstrophen vertreten werden, ist die Verknüpfung unterlassen.

Kehrt sich die Reihenfolge um, so dass an Dörper-Minnestrophen sich schliessen, so schlägt der Dichter eine Brücke zwischen ihnen ebenfalls durch Klage oder Hohn über die dörperischen Nebenbuhler; so 55, 19. 57, 24. 92, 11 (94, 14). 99, 1 (100, 13), oder er stellt die Strophen unvermittelt neben einander: 53, 35 (55, 1). 62, 34 (63, 39). 67, 7 (69, 1) 78, 11 (79, 18). In den beiden letzten Liedern, wo der Zusammenhang am stärksten unterbrochen ist, hat deshalb Haupt die betr. Strophen abgesondert. Doch ist zu bemerken, dass sowohl hier wie in 53, 35 eine Verbindung vorhanden ist, sobald man die Strophenordnung von c annimmt, die in 67, 7 noch durch B und O und in 78, 11 durch d und einigermassen durch C unterstützt wird [1]). Der Fall von 62, 34 liegt aber milde, weil dort die Minnestrophen 63, 39 ff. durch die voraufgehenden Verse etwas vorbereitet sind.

Völlig isoliert stehen die Minnestrophen 94, 31. 100, 31. und 96, 30. Sie sind als Zugaben (s. oben S. 165) zu betrachten, ebenso wie die isolirten persönlichen Strophen. Dagegen dürften einzelne Dörperstrophen wie 44, 26 und 75, 9 versprengte Bruchtheile aus grösseren Liedkörpern sein. —

Als Ergebniss unserer Untersuchung der zweiten Gruppe einschliesslich der Lieder 48, 1 und 49, 10 können wir zusammenfassen, dass die Verbindung zwischen Natureingang und dem ersten Theil — gleichviel ob dieser Minne-, Dörper-, oder persönliche Strophe ist — mit einer Ausnahme immer und zwischen den weiteren Theilen meist hergestellt ist. Es darf jedoch hierbei nicht vergessen werden, dass diese Verbindung, wie es bei den verschiedenartigen Stoffen nicht anders sein kann, nicht aus der Sache selbst quillt, sondern ein künstlicher Kitt ist, um uns über den Mangel

---

[1]) Vgl. S. 245.

eines inneren Zusammenhanges hinwegzutäuschen, um unsern Augen die klaffenden Spalten zu verdecken. —

Kehren wir nunmehr zur ersten Gruppe zurück, so tritt uns sofort ein bedeutsamer Unterschied entgegen. Natureingang und Liedkörper sind dort bis 46, 28 einschliesslich nie mit einander verbunden. Der Dichter sieht von einem Uebergange selbst dort ab, wo er ihn auf die spätere, sehr bequeme Weise bewerkstelligen konnte. Das lehrt 42, 34 ff. Offenbar empfindet er solche Brücken noch nicht als künstlerisches Bedürfniss. Diese Verbindungslosigkeit erstreckt sich demgemäss auch auf das Innere der Lieder, vgl. 35, 23. 36, 38. 38, 39. 39, 10. 40, 37. 42, 14; in 44, 36 und 46, 28 ist das Gefüge fester, weil beide Lieder sich auf einen Gegenstand der Darstellung beschränken. Am schärfsten tritt die lose Komposition im ersten Liede 35, 1 hervor. In den andern Liedern lässt die Einheit der Zeit und des Orts den Leser über die mangelnde Einheit des Stoffes und seiner Behandlung hinweggleiten. Es wird ein Tanz veranstaltet, und der Dichter erzählt, was er beim Tanz erlebt oder erblickt. So 36, 18, wo nur das Bickelspielbild sich unorganisch vorschiebt; 38, 9, wo 38, 39 als Parenthese wirkt, und 40, 1, während in 41, 33 doch wenigstens an den Namen einer Tänzerin die weitere Entwicklung sich angliedert. Von all dem ist bei 35, 1 keine Rede. Die drei Stücke: Natureingang, Tanzstrophe, Dörperschilderung bestehen ganz für sich. Nicht einmal die Dörperschilderung versucht der Dichter mit dem Tanz in Verbindung zu bringen, wie es auf so einfache und ungezwungene Weise z. B. 40, 37 geschieht.

Wir werden nicht zweifeln, welche Art der Komposition die frühere und volksmässige ist. So wie die erste Gruppe bis 46, 28 mit ihren frei dastehenden Natureingängen älter ist, als die zweite Gruppe mit ihren dem Liede angeschweissten, so werden in der ersten Gruppe wieder diejenigen Lieder die ältesten sein, die in ihrem Innern das loseste Gefüge zeigen. Deshalb ist auch von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet 35, 1 als das älteste

Winterlied und zugleich als der reinst erhaltene Typus des volksmässigen Winterlieds anzusehen.[1]) Im Einklange hiermit stehen unsere Beobachtungen bei den Reien. Auch dort hatten grade die frühen und volksmässigen sehr kunstlose Uebergänge; ja dasjenige Lied, das wir als das volksmäsigste und wahrscheinlich älteste erkannten 4, 31, hatte zwischen Natureingang und Reienerzählung überhaupt keinen Uebergang. Dabei ist nicht zu übersehen, dass im Reien der Natureingang das Motiv zur Handlung giebt und dadurch eine Verbindung sehr erleichterte, ja man darf sagen herausforderte. Im Winterliede lag die Sache von vorn herein anders. Da hatte der Natureingang mit dem weiteren Liedinhalt nichts zu thun, und das unverbundene Nebeneinanderstehen war wie das Naturgemässe so auch gewiss das Ursprüngliche. Ebensowenig wachsen aber die übrigen Stücke des Winterliedes auseinander heraus. Sie sind zufällig und allmählich in einer langen Entwicklung zusammengekommen und werden bis zu Neidharts Zeiten in der losen Form des Liedes 35, 1 bestanden haben, indem ihre einzelnen Strophen nach Art unserer Kouplets nur durch die Melodie zusammengehalten wurden. Neidhart versuchte zunächst die Theile des eigentlichen Liedkörpers an einander zu schliessen[2]) und dann auch den Natureingang mit dem Ganzen zu verketten. Aber trotz aller Binde- und Klebemittel konnte er aus einem Konglomerat kein homogenes Gefüge schaffen; und so blicken

---

[1]) Ebenso Schmolke S. 18 unten. Derselbe möchte aber aus unerheblichen Gründen trotzdem 38, 9 voranstellen.

[2]) Die Fortschritte, die N. allmählich in der Bindung macht, sind unverkennbar. In 36, 18 (36, 38) und 38, 9 (38, 19) rhetorische Formeln, in 40, 1 (40, 37) und 41, 33 (42, 14) Personen, von 48, 1 ab Gedanken. Zwischen 35, 1 und 36, 18 liegt wahrscheinlich ein ziemlich weiter Zwischenraum. Denn so naiv eine Verbindung durch eine rhetorische Formel wie ‚hie mit sul wir des gedagen' ist, so wird doch der Dichter zu ihr nicht schon nach dem ersten Liede gegriffen haben. Dass auch im Stil zwischen beiden Liedern ein erheblicher Abstand ist, ist früher dargelegt worden.

uns die Lieder noch heute nicht als einheitliche Bilder, sondern als Friese an, die die Laune des Künstlers oder das Raumbedürfniss an beliebiger Stelle abgrenzt und abschliesst.

Die Dörperstrophen spiegeln im Kleinen den Bau des Ganzen wieder. Selten stellen sie eine abgerundete Einheit dar. Der Dichter begnügt sich nicht, die oder den im Eingang genannten Dörper zum Mittelpunkt oder alleinigen Gegenstand seiner Charakteristik oder seines Angriffs zu machen. Vielmehr lässt er die ersten bald fallen, um neue Personen über die Bühne des Liedes zu führen. Einzelne erscheinen überhaupt nur als Statisten, als stumme Begleiter der spielenden Figuren. 'Lanze, Anze, Adelber und der geile Rüele', heisst es im ersten Liede, 'haben sich zusammen verschworen'. Mit dieser nackten Erwähnung ist die Rolle Anzes und Adelbers erschöpft. Aber auch Rüele entschwindet sehr rasch unsern Augen, und nur Lanze bleibt auf den Brettern. In 38, 9 bieten die beiden Dörperstrophen zwei verschiedene Scenen. In der ersten erscheinen Eppe, Gumpe, Adelber und Ruopreht, von denen jedoch Gumpe kaum sichtbar wird; die übrigen treten mit Schluss der Strophe ab, um für die nächste einer ganz neuen Gruppe Platz zu machen. Eine andere, später vom Dichter sehr gern gebrauchte Manier ist, zuerst einen Dörper auftreten zu lassen z. B. 51, 20. 52, 38. 54, 13. 64, 28. 68, 37 u. s. w.; dann plötzlich mit einem 'und' diesem einen Gefährten zu geben — daher die so häufige Wendung 'er und' — und von ihnen beiden etwas Gemeinsames auszusagen; zu diesen gesellt er entweder auch mit einem 'und' oder mit einer sie in Beziehung setzenden Phrase einen Dritten, Vierten u. s. w. Sowie die neue Figur erschienen ist, verschwindet sogleich oder kurz nachher die ältere. Geht der Dichter von zweien oder mehreren Dörpern aus z. B. 44, 4. 55, 34. 60, 24. 62, 1. 63, 26 u. s. w., dann lässt er wie in 35, 1 alle bis auf Einen, gewöhnlich den letztgenannten, fallen und fährt dann in der eben geschilderten Manier fort. Habe ich oben die Winterlieder im Allgemeinen mit Friesen verglichen, so kann ich die Dörperstrophen mit solchen

vergleichen, auf denen Figuren bald einzeln bald gepaart halb zugewandt halb abgewandt einander die Hände reichen. — Wenn die Lieder der ersten und zweiten Gruppe in ihre Zusammensetzung mannigfach variirten, so umschloss sie doc ein gemeinsames Band: der Natureingang.[1]) Freili schrumpft auch dieses Band manchmal zu einem sehr dünn Faden zusammen. Denn der Wintereingang war abweiche von dem sommerlichen weder ein Hymnus zur Verherrlichu eines Festes noch die nothwendige Voraussetzung für weitere Entwicklung des Liedes. Deshalb ist seine Bedeutu für das Winterlied nicht entfernt zu vergleichen mit des Sommereinganges für das Sommerlied. Diese niedrige Stellung kommt auch äusserlich sehr bestimmt zum Ausdruc Bis auf eine Ausnahme (75, 15) nimmt der Wintereingang ni gends einen irgendwie beträchtlichen Raum ein, geschweige de dass er die Hälfte oder den grösseren Theil oder gar ausschliesslichen Inhalt eines Liedes ausmachte, wie dies b Sommerliede der Fall war. In der grossen Mehrzahl er Lieder bleibt er unter einer Strophe zurück, nicht selten er-kürzt er sich auf 2—3 Verse, bisweilen auf einige te, z. B. 49, 10 dô der liebe sumer urloub genam; 61, 18 ise trüeben tage; 97, 9 owê sumerwunne, daz ich mich dîn en muoz; 57, 24; 69, 25. Das Mass von einer Strophe r-schreitet er nur dreimal, indem er in zwei Fällen die Läng von $1^1/_2$ Strophen (44, 36. 62, 34) und in einem (75, 15) die von drei Strophen erreicht. Ganz fehlt er 40, 1. 65, 37 und scheinbar auch 67, 7. Allen übrigen 33 Wintertönen ist er eigen.

Können wir diese Ausnahmen zulassen, oder ist es nicht richtiger, sie angesichts der sonst so konstanten Gewohnheit Neidharts, der augenscheinlich wiederum einer durchaus konstanten Tradition folgt, fortzuschaffen? Ohne Schwierigkeit ist dies bei 67, 7 möglich, wo man nur die erste und zweite

[1]) Liliencron Zs. 6, 76. Tischer S. 26 ff. Meyer S. 124 f. Zöpfl S. 20 f.

Strophe umzustellen braucht.[1]) Ohnehin beginnen O und c das Lied mit der zweiten Strophe. Wir haben also bei unserem Verfahren sogar einen Theil der Ueberlieferung für uns, dessen Strophenordnung zu bewahren auch andere Umstände, wie wir bald erfahren werden, rathsam machen. Aber selbst wenn man die Strophen in der Stellung, die ihnen R, B und danach Haupt geben, belässt, so bleibt die Anknüpfung des Haupttheiles des Liedes an die Natur bestehen und ein völliger Mangel des Natureinganges kann nicht behauptet werden. Der Fall läge dann ähnlich wie 33, 15 und etwa auch 16, 38. Die wirklichen Ausnahmen beschränken sich somit auf 40, 1 und 65, 37. Dass aber bei ihnen die Ueberlieferung die Schuld trägt, wird man kaum bezweifeln können. Es wäre schwer einen Grund auszudenken, aus dem Neidhart in diesen beiden Fällen von seinem eigenen Brauche und dem des Volksliedes sich entfernt hätte. Grade die Natureingänge machten ihm doch die geringsten Schwierigkeiten, und um Uebergänge war er auch nicht verlegen. Ueberdies gehört 40, 1 zu der Gruppe, wo er den Uebergang noch gänzlich vernachlässigte. Bei 65, 37 meint auch Haupt, dass eine 'nach Gewohnheit einleitende Strophe fehlen möge'. Von 40, 1 ist mir aber dies noch in höherem Grade wahrscheinlich. Denn 65, 37 ist ein höfisches Lied, für das der Natureingang kein Gebot war; dass aber in einem für die Bauern gedichteten Tanzliede, wie 40, 1 ist, der Dichter ihn fortgelassen hätte, dünkt mich unglaublich.

Eigenartig ist der Natureingang zu 44, 36. Er wird dort in seiner ersten Strophe einer Frau in den Mund gelegt und dann in der zweiten vom Dichter weiter geführt. Das Umgekehrte fanden wir bei den Sommerliedern. Schien bei

[1]) Dass der Anfang der zweiten Strophe 'sumer unde winter sint mir doch gelîche lanc' beweise, der Dichter habe von der Regel abweichen wollen, kann ich Liliencron und Haupt nicht zugeben. Die Worte zeigen nur, dass er einmal in diesem für den Vortrag bei Hofe bestimmten Liede die vornehm-höfische Anschauung der Morungen, Reinmar u. Gen. zum Ausdruck bringen wollte.

ihnen hie und da der Natureingang unmittelbar mit der Rede einer Figur des Liedes anzuheben, so setzten wir den Verlust des vom Dichter gesprochenen Anfanges voraus. Eine ähnliche Voraussetzung ist hier nicht nothwendig, ja wegen der Fortsetzung durch den Dichter nicht einmal rathsam; eine Umstellung aber nicht ausführbar. Andererseits darf die Eigenartigkeit des Natureinganges uns die erste Strophe nicht verdächtig maehen oder uns verleiten, wie es Puschmann S. 31 in seiner beliebten Manier thut, sie abzutrennen und für ein Fragment auszugeben. Vielmehr ruht seine Form auf der Fiction, dass beim Tanze ein Mädchen zuerst das Lied anstimmt und dann der Dichter einfällt. Dass Mädchen sowohl zum Sommer- als zum Wintertanze singen, wird uns mehrfach berichtet (Ps.-Neidh. Hpt. 139, 16. L, 6. MSH III, 215b. Morungen 139, 26. Stamheim MSH II, 78a u. b.). Eine 'tanzes meisterin' wird in einem fragmentarischen Liede Zs. 1, 27 erwähnt. Wie Mädchen sich bemühen, die Tanzlieder zu lernen, dafür haben wir früher auf Neidhart 42, 1 und Winterst. 14, 166 (Minor) verwiesen. Brauchbar war eine derartige Gestaltung des Natureinganges nur bei denjenigen Winterliedern, die zum Tanz gesungen werden sollten; deren hat aber Neidhart (s. das nächste Kap.) nur wenige gedichtet. Ausserdem mochte die neue Art — aus dem Volkslied konnte sie nicht gesprossen sein — bei den Bauern geringen Beifall gefunden haben, weshalb Neidhart sie nicht wiederholte. —

Wir haben bei unsern bisherigen Untersuchungen Lied und Ton gleichgesetzt. Für die Reien hat sich eine solche Identität ergeben, indem wir Lied als Vortragseinheit fassten. Ist sie in diesem Sinne auch für die Winterlieder vorhanden? Die Frage ist hier schwerer zu beantworten. Denn es giebt eine Reihe isolirter Strophen, die die Wahrscheinlichkeit ihres selbständigen Vortrags oder die Existenz mehrerer Lieder gleichen Tones viel näher legen, als die wenigen analogen Stücke in den Reien. Von den persönlichen Bitt- und Dank- oder Klagestrophen, sowie von den vereinzelten Minnestrophen 94, 31. 96, 30. 100, 31 wird man freilich nicht

annehmen, dass sie jemals selbständige Lieder bildeten oder Reste verlorener seien. Es sind Zugaben, die der Dichter aus persönlichem Bedürfniss oder auf Verlangen seiner Hörer gemacht hat. (Vgl. oben S. 193). Anders steht es mit folgenden Strophen: 44, 26. 46, 18. 69, 1—24. 71, 11—72, 23. 72, 24—73, 10. 75, 9. 79, 18—35. 84, 8—31. 91, 36.

Von 84, 8 ff. glaube ich S. 93 ff. erwiesen zu haben, dass sie mit dem voraufgehenden Werltsüezelied verbunden waren.

Von 46, 18 ist vorhin (S. 232 A.) schon vermuthet worden, dass sie aus einer späteren Version des Liedes 44, 36 stamme, in der sie die Str. 46, 8 ersetzte. (Sonst könnte man auch an eine Lücke denken.) Ganz dasselbe gilt meines Erachtens von 72, 24 ff. 75, 9. 79, 18 ff. 91, 36 und 44, 26. 72, 24 ff. hat früher oder später einmal 71, 11 ff. ersetzt. Das verräth ihre Abwesenheit in den Liederbüchern, die der Besitzer von R gesammelt hat, und der beinahe gleichlautende Anfang beider Strophengruppen.

Das letztere Kennzeichen kehrt bei 91, 36 wieder und lehrt uns, dass es nichts als eine andere Fassung für 91, 22 ist.

Bei 75, 9 führt uns der mit 74, 12 übereinstimmende Schluss der Strophe zu der Vermuthung, dass sie einmal an Stelle von 74, 7 gestanden hat. Die Annahme, dass mehrere Versionen des Tones 73, 24 existirt haben, wird noch durch andere Erwägungen unterstützt. Die dem Hauptliede angehängten persönlichen Strophen 74, 25. 74, 31. 75, 3 sind, wie wir wissen, wechselnd an verschiedenen Orten gesungen worden. Das Hauptlied, wie es jetzt vorliegt, kann aber, weil österreichischen Charakters, nur zusammen mit 75, 3 vorgetragen worden sein. (S. oben S. 208). Das Lied muss deshalb, als der Dichter ihm in Baiern und auf der Reise die Str. 74, 25 und 74, 31 beifügte, anders gelautet haben. Es hätte für beide Gelegenheiten eine Fassung genügt. Wir entdecken aber Spuren von zwei Fassungen. Die eine gibt uns die Strophe 75, 9 an die Hand. Dort heisst der Dörper, der beim Tanze Streit bekömmt,

nicht wie im Hauptliede, Willeher, sondern Fridepreht. Die andere die Lesarten zu 74, 2. In diesem Verse nennen R A und c — also drei innerlich und äusserlich weit voneinander abstehende Handschriften — den Dörper nicht Willeher sondern Hildegêr. Und R wiederholt diesen Namen an der zweiten Stelle, an der er in dem Liede sich findet, v. 18., während er in c die sehr ähnliche Form 'wildger' hat. A und d geben hier Willeher und auf ihre Autorität und auf 91, 6 hin hat Haupt an beiden Stellen Willeher eingesetzt. (S. Haupt zu 74, 2.) Für die uns erhaltene Version gewiss mit Recht. Aber nicht für die früheren. Der Name Hildegêr ist nicht zufällig in die Handschriften gekommen, sondern rührt, wie ich meine, aus der bairischen Fassung des Liedes her. Fridepreht war dagegen der Held der auf dem Wege — wahrscheinlich an der österreichischen Grenze — gesungenen Variante. Denn der junge Fridepreht tritt noch einmal in einem österreichischen Liede (90, 12. 91, 24) auf. Mit diesen Darlegungen soll aber nicht gesagt sein, dass der Dichter jedesmal ein wesentlich neues Lied gab. Ich würde damit die Ansicht stützen, dass er mehrere Lieder im selben Tone gesungen habe. Vielmehr waren vermuthlich die Aenderungen sehr geringfügig. Die Einsetzung des Namens Willeher für Hildegêr machte nicht einmal einen Reimwechsel nöthig [1]). In den Rhythmus passten sogar alle drei Namen. Anscheinend tauschte der Dichter ausser den Namen nur 1—2 Strophen bei jedem Vortrage mit einander aus.

Solche Ersatz- oder Parallelstrophen sind ferner 79, 18—35. Sie stellen für sich gewiss weder ein selbständiges Lied noch den Rest eines solchen dar. Denn dass Neidhart zwei Lieder im selben Tone dichtete, ist bisher nicht wahrscheinlich geworden; dass er aber in zwei Liedern gleichen Tones von Madelwig gesungen haben sollte, kann als ausgeschlossen betrachtet werden. Hingegen können die Strophen sehr wohl beim ersten oder zweiten Vortrage die Verse 78,

1) Zu dem Reime e : ê vgl. Haupt zu 89, 2 S. 221.

20—37 ersetzt haben. Sie passen völlig in den Zusammenhang hinein (79, 35 wird durch 78, 38 ff. begründet), und ihre ehemalige Stellung in diesem Zusammenhange leuchtet noch durch die Ueberlieferung deutlich hindurch. Wenn ich den Handschriften die eigenthümliche Zählung belasse, so erhalten wir folgendes Bild der Strophenordnung:

R		C	c	d	(Haupt)
4, 1		182	87, 1	83	78, 11
2		184	4	87	20
3		188	5	86	29
4		183	6	88	38
5		185	7	89	79, 9
6	am Rande von anderer Hand.	187	2	84	18
7		186	3	85	27

Wir sehen hieraus, dass die vier Handschriften auf fünf verschiedene Vorlagen zurückgehen, von denen R zwei benutzt hat. Die Verwirrung ist kaum anders als aus der doppelten Fassung, in der der Dichter das Lied vortrug, zu erklären. Die Fahrenden hatten bald die eine bald die andere und ergänzten sich wechselseitig ihre Liederbücher, etwa so wie wir es in R vor uns sehen. Die an den Rand geschriebenen Strophen drangen in den Text und zerrütteten dadurch die Vorlage von C gänzlich, während sie den Thatbestand in c und d nur leicht trübten. In ihnen stehen die Strophen 79, 18 ff. an der Stelle, die wir ihnen für die eine Redaction des Liedes zuschrieben. Uebrigens theilte Haupt diese Ansicht, wenn ich seine Worte zu 79, 34 recht verstehe.

44, 26 endlich ist Parallelstrophe zu 44, 6. Wahrscheinlich gehörte sie der ersten Version des Liedes an. Denn die Worte 44, 19: 'ez wird im weizgot ein vil sûriu minne' sind offenbar die Antwort auf des verliebten Knechts Merhenbreht Ausruf: 'ich will mich gegen der süezen minne briuten.' Auch die weiteren Worte 'sô wirt er gedent bî sînem reiden hâre' scheinen mir nicht ohne Bezug auf die Bemerkung Merhenbrehts: 'und solde ich ir daz näckelîn zeriuten (daz ist sô sleht)' gewählt zu sein. Umgekehrt

scheint Merhenbreht mit 'daz kund Adelhûne nicht bewarn' auf des Dichters Worte: 'ich bewar daz mit ir iht rûne jener Wasegrim oder Adelhûne' (44, 2 ff.) anzuspielen. Merhenbreht war in diesem Zusammenhange anstatt Egelolfs der dritte dörperische Nebenbuhler (vgl. 43, 36). Der mangelnde Uebergang von Strophe 3 zu 4 darf bei den Winterliedern, und insbesondere bei den jüngeren nicht überraschen. Egelolf wird in der zweiten Fassung nicht minder plötzlich mitten in der Strophe und nach meinem Geschmack minder gefällig als Merhenbreht durch die direkte Rede eingeführt. Dass sich Merhenbreht nicht gegen den Dichter, sondern gegen den bösartigen Nebenbuhler wendet, ist nicht ohne Analogie bei Neidhart, der öfters die Dörper sich gegenseitig mehr, als den gemeinsamen Gegner fürchten und hassen lässt (vgl. 56, 36, 74, 1 ff). In der ersten Textgestalt ist 44, 20 'mich' stärker zu betonen.

Die Strophen 69, 1—24 finden ihren richtigen Platz, wenn man sie gemäss BOc hinter 67, 30 stellt und die ersten beiden Strophen, wie vorhin vorgeschlagen, mit einander vertauscht. 69, 1 ff. mit der Frage der thörichten Leute, wer die wolgetâne sei, von der der Dichter singe, schliesst sich sehr gut an 67, 7 ff.: ich will aber singen, . . . diu mich êrste singen hiez . . . von dem ungelingen singe ich. Ebenso wieder 67, 31 nach dem langen Minnesang an 69, 24: waz ist des nû mêre? solher rede ist nû genuoc.

Von all den isolirten Strophen bleibt schliesslich nur der Strophenkomplex 71, 11—72, 23 übrig, der nach seinem Umfange und seinem abgerundeten Inhalt mit gutem Grunde als selbständiges Lied gedacht werden könnte. Trotzdem meine ich, thun wir besser daran, uns auch hier dieser Annahme zu entschlagen. Denn das Lied böte uns sonst zwei Ausnahmen dar. Einmal, dass Neidhart einen schon gebrauchten Ton in einem zweiten Liede wieder aufgenommen[1]), und zum

---

[1]) In 103, 15, auf das man vielleicht verweisen könnte, ist das nicht der Fall. Denn es ist kein neues Lied, sondern nur eine Fortsetzung, ein Epilog zu 102, 32. Ueberdies sind diese Strophen, die sich weder

andern, dass er sich in einem Winterliede ganz auf das Minnethema beschränkt hätte. Diese Anomalien müssten wir uns gefallen lassen, wenn uns ein durchschlagender Grund dazu zwänge. Aber ein solcher existirt nicht. Denn dass die Strophen mit den voraufgehenden in keiner Verbindung stehen, kann bei der losen Komposition der Winterlieder nicht ins Gewicht fallen. Dieser Umstand hat nicht die genügende Bedeutung, um uns zu hindern, die Strophen als gleichzeitig mit dem Liede 69, 25 anzusehen; vielleicht, dass eine kleine Pause im Vortrage den Uebergang zu einem neuen Thema markirte.

Danach ergiebt sich auch für die Winterlieder das Resultat, dass Lied und Ton, sofern wir Lied als Vortragseinheit ansehen, zusammenfallen.

---

unter die Sommer- noch unter die Winterlieder einreihen lassen, unter eigenartigen Verhältnissen auf dem Marsche gesungen und lassen keinen Schluss auf Neidharts sonstige Praxis zu. — Die einzige ernsthafte Ausnahme wäre 42, 34, wenn man R und nicht c folgen wollte (S. 207); doch wenn man alles gegen einander abwägt, wird man sich lieber entschliessen, mit c die Einheit des Tones festzuhalten.

Elftes Kapitel.

Publikum der Winterlieder.

Für welches Publikum und bei welchen Gelegenheiten Neidhart seine Winterlieder sang, darüber erhalten wir aus den Liedern verhältnissmässig selten Auskunft. Zunächst die Lieder der ersten Gruppe. In 35, 1. 36, 18. 38, 9. 40, 1. 41, 33 werden Bauerburschen und -mädchen — theilweise mit Namen — zum Tanz, der in einer Bauernstube veranstaltet werden soll, aufgefordert. Bei ihnen kann es deshalb nicht zweifelhaft sein, dass sie vor Bauern zum Tanze gesungen wurden. Auch von 44, 36 darf man es wegen der Anrede an die Bauern (45, 15) und der Bezugnahme auf einen zukünftigen und vergangenen Bauerntanz behaupten. Dann hören aber ebensowohl die Aufforderungen zum Tanz als solche Anreden auf, von denen sich mit Sicherheit sagen lässt, sie seien an Bauern gerichtet. Wahrscheinlich ist es noch einmal 77, 5 der Fall. Die späteren Anreden (84, 18. 90, 35. 92, 5. 102, 5) aber bekunden sowohl durch ihre Art, sowie durch den Zusammenhang, in dem sie sich finden, dass es sich um dichterische Apostrophen handelt. Vom Tanz und zwar vom Bauerntanz ist auch wiederholt noch die Rede: 49, 32. 52, 5. 54, 34 (55, 6). 56, 1. 59, 32. 60, 9 (60, 29). 62, 15. 63, 29. 64, 35. 67, 1. 74, 3, 18. 77, 21. 79, 1. 80, 35. 88, 40. 90, 6. 96, 17. 98, 12. 100, 12. 102, 2. Es sind jedoch flüchtige Erwähnungen oder Rückblicke auf frühere Tänze, zumal Sommertänze (s. oben S. 98 A.).

Sie dienen der Dörpercharakteristik und berechtigen nicht zu dem Schlusse, die betreffenden Lieder seien zum Tanze der Bauern gesungen worden; vielmehr widerspricht diesem Schlusse meistens der sonstige Inhalt. Dies gilt auch von 59, 36, wo 60, 9 den Anschein erweckt, als ob der Dichter an einem gegenwärtigen Tanze Theil nehme und ihn mit seinem Gesange begleite. Thatsächlich versetzte sich aber der Dichter nur im Geiste in eine fingirte Situation.

Wir haben also nur bei den 5 oder 6 ersten Liedern die Gewissheit, dass sie vor Bauern zum Vortrag gelangten. Ist dies aber festgestellt, so wird es methodisch allein richtig sein, auch von den weiteren Liedern so viel diesem ersten Publikum zuzuweisen, als sich irgendwie mit dem Inhalt der Lieder und mit den Lebensumständen des Dichters vereinbaren lässt. Das kann man von 43, 15. 46, 28. 48, 1. 49, 10 und vielleicht noch 58, 25. 61, 18 und 75, 15 (wegen 77, 5) behaupten. Die Ausdrücke dörper, getelinc, gebûre, auch wenn sie mit satirischen Epithetis versehen sind, dürfen uns nicht beirren, so lange sie nur auf Einzelne bezogen sind. Das lehren die ersten Lieder ganz überzeugend, wo die gleichen Ausdrücke 35, 26. 40, 32, 37. 41, 9 verwandt sind und doch Neidharts Intimität mit den Bauern sowie der Ort des Vortrags ausser allem Zweifel steht. Wir ersehen daraus, dass die Bauern Neidharts entweder in der von Seiten eines Adligen oder Bürgers gebrauchten Benennung als 'Bauern' keine verächtliche Standesbezeichnung erblickt oder den Dichter in der guten Zeit ganz und gar als den Ihrigen betrachtet haben. Von den Worten 'dörper' und 'getelinc' ist es zudem sehr fraglich, ob sie als Standesbezeichnung gefühlt wurden. Dörper[1]) war ein aus Niederdeutschland eingeführtes Wort und hatte im Oberlande wohl von Anfang an nur den Sinn 'Tölpel'; getelinc bedeutete Ver-

---

[1]) 'Wenn er diese (sc. Nebenbuhler) dörper schilt, so schilt er damit nicht auf ihre niedrige Geburt, sondern auf ihre Tölpelhaftigkeit.' Liliencron Zs. 6, 100.

wandter, Genosse, junger Mensch und scheint erst durch Neidhart seine satirische Beziehung auf junge Bauerbursche erhalten zu haben. Die Lieder, die wir dem bäuerlichen Publikum Neidharts zuwiesen, brauchen nicht sämmtlich zum Tanze gesungen worden zu sein. Von 46, 28 und 48, 1 habe ich schon wiederholt bemerkt, dass sie wahrscheinlich die junge Bauernwelt beim Spinnen ergötzten; andere z. B. 49, 10. 58, 25 mögen die Bauern beim gemeinsamen Trunke unterhalten haben.

Ziehen wir diese 12—13 Lieder von der Gesammtzahl der Winterlieder ab, so bleiben 23—24 übrig, die für die höfischen Kreise bestimmt waren. Denn eine dritte Corona gab es für Neidhart nicht. Ausdrücklich wendet sich das Lied an höfische Zuhörer in 64, 21 (65, 36). 69, 25 (73, 11). 73, 24 (75, 7). 82, 3 (84, 32). 99, 1 (101, 6); ferner werden höfische Zuhörer deutlich vorausgesetzt: 59, 36 (61, 2). 65, 37 (66, 33). 69, 25 (70, 25). 85, 6 (85, 14—37. 86, 23). Bei den übrigen erhellt die Stätte des Vortrags aus Inhalt und Tendenz. Dass diese Lieder den höfischen Tanz begleitet haben, darauf deutet nichts hin. Die derbe, unverhüllte Sprache, deren sich der Dichter bisweilen bedient, steht mit der Zartheit und Zurückhaltung der höfischen Lyrik, nach deren Melodien man sich im Tanz zu bewegen pflegte, in grellem Kontrast. Dasselbe gilt von dem Stoff. Wenn also Empfindung und Geschmack der vornehmen Frauenwelt sich nicht sehr rasch verändert haben sollten, so ist der Gebrauch der Winterlieder zum Tanz bei Hofe mehr als unwahrscheinlich. Ihr Hauptziel war, die Heiterkeit, die Lachlust der Hörer zu erregen. Während des Tanzes konnte aber gerade dieses Ziel nur unvollkommen erreicht werden. Nichts verwehrt uns dagegen anzunehmen, dass sie bei geselligen Zusammenkünften der Hofleute, an denen sich gelegentlich auch die Damen und der Fürst betheiligten, zum Besten gegeben wurden. —

Nehmen wir die Sommerlieder, von denen 26—27 dem Dorfpublikum und nur 2—3 der Hofgesellschaft gewidmet

waren, hinzu, so stellt sich das Gesammtverhältniss von Dorfliedern zu Hofliedern wie 38 (40) : 27 (25)[1]. Danach kann man urtheilen, inwieweit der Lachmannsche Terminus von der 'höfischen Dorfpoesie' berechtigt ist. Man wird gut thun, den Ausdruck, der so viele schiefe Vorstellungen und künstliche Konstructionen hervorgerufen hat, aus der deutschen Literaturgeschichte zu verbannen oder nur in genauer Umgrenzung zu gebrauchen[2].

---

[1]) Wären uns sämmtliche Lieder N.s erhalten, so würde sich das Verhältniss zu Gunsten der Dorflieder wahrscheinlich noch erheblich ändern (s. oben S. 188); vielleicht wie 59 : 30.

[2]) In Scherers Literaturgeschichte kommt er nicht mehr vor. Lachmann selber hätte ihn wohl bei näherer Beschäftigung mit N. aufgegeben. Denn als er ihn erfand, schwebten ihm noch eine grosse Zahl von unechten Neidharten als echt vor. Stützte er doch (zu Walther 65, 32) seine Vorstellung von der höfischen Dorfpoesie in erster Linie auf eine Strophe (131 C. 113, 12c. Haupt 216), die Haupt unter Zustimmung aller späteren Neidhartforscher für unecht erklärt hat.

Zwölftes Kapitel.

Reihenfolge der Winterlieder.

Die nachstehende Reihenfolge ist in der bairischen Zeit mehr eine ästhetische, als eine historische. Denn es ist sehr wohl möglich, dass die ersten Lieder der II. Periode zu gleicher Zeit mit den letzten der I. gesungen wurden und dass ihre Verschiedenheit in Bau und Ton aus der Verschiedenheit des Ortes und des Publikums sich herschreibt. Jedenfalls macht es Wolframs Willehalm 312, 12 in hohem Grade wahrscheinlich, dass Neidhart schon mehrere Jahre vor 1217 Lieder verfasst habe, in denen er seinen Aerger über die Ueppigkeit der Dörper ausschüttete (vgl. oben S. 47). — Zwischen 35, 1 und 36, 18 habe ich eine grössere Lücke angedeutet; sie ist S. 213. 237. 238 A. motivirt. Umfassen mag sie etwa die Jahre 1205—1210. Das Lied 43, 15 hat zwar den Normalbau der Lieder der II. Periode, aber in der Technik des Uebergangs steht 48, 1 jenen näher, und das ist für die Reihenfolge das Entscheidendere. 43, 15 war ein erster Versuch, auf den nicht sogleich die spätere, feste Praxis gefolgt zu sein braucht.

Die beiden Hauptperioden habe ich durch den Kreuzzug geschieden, nicht als ob ich glaubte, dass dieser auf Neidharts Dichtungsweise von Einfluss gewesen wäre, als weil kurz nach dem Kreuzzuge seine Beziehungen zu den Bauern und Rittern den Charakter angenommen haben müssen, den die Lieder der II. Periode von 52, 21 an tragen.

I. Periode bis zum Kreuzzuge 1217.

Vorwiegend volksthümlicher Stil.

35, 1. vor 1205?

—

36, 18.

38, 9.

40, 1.

41, 33.

44, 36.

46, 28.

43, 15.

48, 1.

49, 10.

II. Periode nach dem Kreuzzuge 1219.

Stil und Tendenz vorwiegend oder ganz höfisch.

a. bairische Zeit bis 1230.

58, 25.

53, 35. Dactylen eingemischt.

61, 18. Neidhart singt noch den Bauern zum Tanze vor (62, 21). Dactylen eingemischt.

52, 21. Neidhart in der Acht (53, 23).

55, 19. Neidhart der Gau verboten (56, 35).

50, 37. Hausbrand.

59, 36. (vgl. 61, 8 : 62,27).

57, 24. mîne tage loufent von der hœhe gegen der neige 58, 9. ich wil mich von mînem üppiclîchen sange ziehen 57, 26.

62, 34. ?

64, 21. ?

67, 7. ?

65, 37. ich wil die swæren bürde schiere ab mînem rücke legen 66, 32. mînem grîsen houbet 66, 34.

b. österreichische Zeit.

73, 24. Winter 1230/31 (vgl. S. 76).

78 11. St. Lienhart bei Melk 79, 8.

75, 15. Künehohestetten im Tulner Felde 77, 19.
85, 6. 1234 Herbst (vgl. S. 85 f.).
69, 25. 1235 Herbst (vgl. S. 80).
79, 36.
97, 9.
89, 3.
92, 11.
99, 1. 1239 Weihnachten (vgl. S. 80).
95, 6. erster Werltsüezeton.
82, 3. 1240 Herbst (vgl. S. 93 ff.) zweiter Werltsüezeton.
101, 20. 1241 Ende (vgl. S. 86 ff.).
86, 31. 1242 Herbst (vgl. S. 93 ff.) dritter Werltsüezeton.

Dreizehntes Kapitel.

Neidharts Metrik.

Der tiefgreifende Unterschied zwischen Sommer- und Winterliedern offenbart sich auch in der metrischen Form. Es ist seit Liliencrons Untersuchungen (Zs. 6, 83 ff.) eine allgemein bekannte Thatsache, dass die Reien mit wenigen Ausnahmen zwei- oder untheilig, die Winterlieder aber dreitheilig gebaut sind.[1]) Ein gewichtiger Beweis nicht bloss dafür, dass die Reien auf volksthümlicher Grundlage ruhen, sondern auch dass Neidhart sich bestrebte, auf dieser Grundlage zu verharren. Das Bestreben kann nur seinen Grund in der Zweckbestimmung der Lieder gehabt haben, als Begleitung zu den Tänzen der Bauern zu dienen. Nicht ohne Interesse ist es, dass unter den ersten acht Liedern, die sich uns als die volksthümlichsten darstellten, kein einziges dreitheiliges sich befindet. Umgekehrt darf jedoch aus dem höfischen Strophenbau der Winterlieder nicht geschlossen werden, dass sie sämmtlich für den Vortrag bei Hofe bestimmt gewesen

[1]) Von den Reien sind nur 15, 21. 20, 38 und 29, 27 streng dreitheilig gebaut; dagegen nicht, wie Tischer S. 32 und Schmolke S. 6 meinen, auch 8, 12. Die erste Hälfte der Strophe besteht aus 2 dreimal gehobenen klingenden Reimpaaren. Dass Neidhart sich diese als Stollen gedacht hat, das anzunehmen haben wir bei den Reien keine Veranlassung. Von den Winterliedern entspricht 82, 3 nicht dem regelrechten Bau der höfischen Strophe (s. Anhang). Neidhart nennt deshalb den Ton künstelôs (83, 32). Er variirt ihn aber nicht ins Kunstlos-Volksmässige, sondern ins Willkürlich-Gekünstelte.

seien. Vielmehr erklärt sich die höfische Gliederung auch der zum Bauerntanz gesungenen Winterlieder aus dem einfachen Umstande, dass die Bauern im Winter ausschliesslich oder überwiegend 'Hofetänze' tanzten.[1]) 'Sô sult ir alle sîn gebeten, daz wir treten aber ein hovetänzel nâch der gîgen' Neidh. 40, 22 ff., 'dizze hovetenzel ist geheizen Swingenvuoz, daz braht uns ein hovelîcher riter her von Rîne' heisst es in einem Winterliede Ps.-Neidh. MSH III, 264a; 'sî solten hoppaldeies pflegen, wer gap in die wirdikeit, daz sî in der spilstuben hovetanzen künnen' ebenda 282b. Desgleichen bekunden die fremdländischen Namen der Wintertänze bezw. Wintertanzkränzchen: govenanz 37, 1. 38, 24, ridewanz 40, 29. 98, 14 (vergl. Haupt zu 40, 29 und Weinhold D. Fr. [2]II, 161 A.), dass es sich hier nicht um ursprüngliche, althergebrachte, dem Volke eigenthümliche Tänze handelte, sondern um etwas von aussen — und dann auf welchem andern Wege als von den Schlössern und Burgen? — dem Volke Zugeführtes. Wurden doch selbst die Sommertänze mehr und mehr dem Hofe entlehnt. Das beweist nicht blos der Uebergang der Namen govenanz (MSH III, 185b. 187b. 203a. 220b) und ridewanz (MSH III, 190b. 198a) auf sie,[2]) sondern auch zahlreiche direkte

---

[1]) Es ist natürlich, dass der Tanz im geschlossenen Raume wegen der 'weiten Stuben', die er beanspruchte, zuerst an den Höfen ausgebildet wurde.

[2]) Für volksthümliche Sommertänze finden sich noch die Namen: treirôs N. 21, 31. 48, 20; gimpelgempel N. 18, 29. 21, 12. Ps.-Neidh. 117; turloye (?) N. 89, 2; houbetschoten Ps.-Neidh. XXII, 16; troialdei XXVI, 7; hoppaldei XLI, 16 (hopelrei C). MSH III, 198b. 215b. 236b. [als Wintertanz III, 282 b]; heierleis MSH III, 189b; kozzoldei (?) MSH III, 213b; trypotei 215b (vgl. Hpt-S. 186; vielleicht ders. Name wie der folgende); törpeldei 221a, 223a, 224a, 283b. (Wackernagel hat hier überall hoppaldei verbessert. Die Handschrift c bietet tö(o)rpeldei, 224a torpolt. Der Name törpeldei lässt sich sehr gut aus törper u. aldei — zu aldei s. Weinh. bair. Gramm. § 207 — erklären); fierleifei 252b; rimpfenrei ebd.; mürmum (?) 260b; firlafranz (so Weinh. D. Fr. [2]II, 165 gegen fulafr. des alten Druckes) 307b; firggandray Lassb. Lieders. II, 385. Davon mag die Mehrzahl deutschen Ursprungs sein (s. Weinhold D. Fr.[2] a. a. O.

und indirekte Zeugnisse. Ps.-Neidh. Hpt 227, 13 ir strîchet ûf die rehten hovestrîche (vgl. dazu v. 26); Ps.-N. XIII unten (18, 7 c) nâch dem niuwen hovesin ûf den zêhen sleif er hin,[1]) fast identisch MSH III, 196a; vgl. ferner MSH III, 198b. 215a. 236b. 283b. Burkart v. Hohenfels MSH I, 206b. Tannh. II, 88b. —

Ein weiterer bemerkenswerther Unterschied in der Reimstellung liegt darin, dass die Reienstrophen mit Vorliebe durch Reimpaare, die Strophen der Winterlieder mit verschränkten Reimen eröffnet werden. Während in den Reien von 29 Tönen 19 (3, 22. 4, 31. 5, 8. 6, 1. 6, 19. 8, 12. 10, 22. 13, 8. 16, 38. 18, 4. 19, 7. 20, 38. 21, 34. 22, 38. 24, 13. 26, 23. 28, 36. 31, 5. 32, 6) oder wenn man in 3, 1. 14, 4. 28, 1 die Waisen mit den nachfolgenden Versen verbindet, sogar 22 mit Reimpaaren beginnen, treffen wir in den 36 Winterliedern nur auf 4 (61, 18. 75, 15. 99, 1. 101, 20), in denen das Gleiche der Fall ist. Einzelne Reien sind völlig aus Reimpaaren zusammengesetzt: 6, 1. 22, 38. 28, 36; nach Bartsch (Germania IV, 248 ff. und XII, 142 ff.) und Keinz (Ausgabe) auch 3, 22. 8, 12. 16, 38 und 28, 1. —

Ueber vier verschiedene Reime in der Strophe gehen die Reien nicht hinaus. Bei der Mehrzahl (16) begnügt sich der Dichter mit zweien. Verschränkt werden ebenfalls nicht mehr als je zwei Reime. In den Winterliedern fehlen, wie erklärlich, die zweireimigen Strophen gänzlich. Aber auch dreireimige werden als zu einfach sichtlich gemieden. Sie begegnen nur dreimal: 48, 1. 65, 37. 73, 24. Die übrigen 33 Lieder haben 4—7 Reime. Verschränkt sind gewöhnlich drei Reime, doch steigt der Dichter nicht selten auch zu einer

---

gegen Wackernagel afrz. L. u. L. 195 A.) einige dürften doch aus dem Auslande stammen: turloge, troialdei.

[1]) Der Schreiber von c, der nicht mehr wusste, dass das langsame Schleifen auf der Erde dem alten, volksthümlichen Reien fremd war, verstand nicht, warum 18, 27 die Tochter vor der Mutter sich rühmt: 'selbe soltû sehen daz ich ûf der erde nicht gesiffel mit den zehen' und änderte: 'an der erden siffel schône mit den zehen'.

vierfachen, ja 55, 19 und 89, 3 zu einer fünffachen Verschränkung auf.

In den Reien liebt Neidhart am meisten das Reimschema a a b b b, das 5 mal (4, 31. 6, 19. 10, 22. 13, 8. 24, 13), und a a b b c c, das 3 mal wiederholt ist; in den Winterliedern das Reimschema a b c | a b c | d e e d, das 6 mal wiederkehrt: 36, 18. 38, 9. 43, 15. 44, 36. 46, 28 und 58, 25, also durchweg in Liedern der jüngern Jahre und in Liedern, die wir als in bäuerlichen Kreisen vorgetragen ansahen. Sonst verwendet er höchstens zweimal ein und dasselbe Schema. Man erkennt daraus, dass der Dichter für die Dorflieder minder auf Wechsel der Reimgebäude bedacht war, als für die Hoflieder. — Eine weitere Eigenthümlichkeit der Wintertöne ist es, dass von 35 regelrecht gebauten nur in 8 die Stollen aus je zwei Reimzeilen bestehen, während sie in allen übrigen aus 3, 4 und 5 — und zwar verschränkten — Reimzeilen zusammengesetzt sind; ganz im Gegensatz zu der früheren Lyrik, bei der mehr als zweizeilige Stollen zu den Ausnahmen gehören.[1]) Auch die Nachfolger Neidharts haben die Stollen häufiger, als er, zweizeilig gebaut. Trotzdem überwindet er die selbst bereiteten Schwierigkeiten mit grosser Leichtigkeit; weder im Satzbau noch in der Wortwahl tritt ein Ringen mit Reimbeschwerden merklich hervor. Seine Reimgewandtheit verführt ihn aber nicht zu Künsteleien. Der Abgesang ist nur einmal den Stollen angereimt und zwar auch nur in einem Verse (53, 35); Reimhäufungen begegnen in auffälliger Weise ebenfalls nur einmal: 75, 15, wo in den Stollen je 5 Verse unmittelbar auf einander reimen. — Innere Reime hat Neidhart ganz verschmäht.[2]) Dieser Behauptung wird freilich von Bartsch und Keinz widersprochen, die eine Anzahl von inneren Reimen, wenn auch

[1]) Bei Reinmar sind von 57 dreitheiligen Tönen — die unechten eingerechnet — 51 mit zweizeiligen Stollen, bei Walther von 83 Tönen 61 (vgl. Wilmanns Ausg. Einl. S. 59), bei Hartmann alle bis auf einen, bei Morungen von 36 Tönen 27; ähnlich bei den anderen.

[2]) Ebenso urtheilen Tischer S. 39 und Zöpfl S. 70.

meist harmloser Art, annehmen: nämlich in den Liedern 5, 8. 8, 12. 13, 8. 19, 7. 21, 34. 28, 1. 92, 11.

Keinz zieht in 5, 8 die letzten drei Verse jeder Strophe zusammen. Es entstehen aber dadurch zwischen 5, 11 und 12 und zwischen 5, 35 und 36 Dactylen. Der erste 'schalle der' liesse sich durch Verschleifung fortschaffen, wenn man mit Haupt 'frô mit schalle' und nicht mit Paul (P. Br. Beitr. II, 556) nach C 'vaste schallen' liest, der zweite 'lêren die' bleibt jedoch bestehen. Ausserdem erhalten wir einen achtmal gehobenen Vers, der in den Reien ohne Beispiel ist. — In 13, 8 hat Bartsch (Germania XII, 149) auf Grund des vokalischen Ausgangs von 13, 31 und des darauf folgenden vokalisch anlautenden Auftactes, der in den übrigen Strophen fehlt, auf Zusammenfassung der beiden letzten Zeilen geschlossen. Doch hat Neidhart nur in wenigen Liedern (14, 4. 31, 5. 33, 15 vgl. Tischer S. 36 u. oben S. 122) eine strenge Gleichmässigkeit des Auftactes beobachtet, so dass auf dieses Anzeichen kein Verlass ist.

In 19, 7 will Bartsch (Germ. II, 265 und IV, 248) den 3. und 4. Vers, den 5. 6. 7. und den 8. 9. und 10. Vers jeder Strophe vereinigen. Satz und Vers würden dann in unerträglich harter Weise kollidiren: 19, 23 ff. und 33 ff. und das natürliche und ansprechende Zusammenfallen von Satz- und Versende gewaltsam beseitigt werden. Ausserdem würden mehrfach Hebungen zusammenstossen (19, 12 : 13. 19, 22 : 23. 32 : 33 u. s. w.) und die Verbindung von 19, 11 : 12 einen Dactylus ergeben. Bartsch macht seine Vorschläge auf Grund schlechter Lesarten. Keinz, der sonst in allen metrischen Fragen Bartsch folgt, hat hier von einer Aenderung der Hauptschen Redaction Abstand genommen.

Dagegen ist mir nicht recht verständlich, warum Keinz in 21, 34 den dritt- und vorletzten Vers jeder Strophe zusammengezogen hat. Sollte es geschehen sein, um drei Reimpaare herauszubekommen, nämlich a a b b c c statt a a b b c c c, so muss gesagt werden, dass dieses Motiv zu einer Aenderung nicht ausreichen kann. Der Reim ist und bleibt zunächst

das sichtbare Zeichen, dass der Dichter einen Vers schliessen will. Diesem Zeichen entgegen darf ein Vers nur dann seiner Selbständigkeit beraubt werden, wenn zwingende Gründe dafür vorliegen.

In 28, 1 will Bartsch (Germ. IV, 249 und XII, 142) die dritt- und vorletzte (5. und 6.) Zeile zu einem Vers verbinden, theils weil die vorletzte mit der voraufgehenden eng verknüpft, von der folgenden aber getrennt ist (Germ. IV, 249), theils weil dann die (beiden) letzten Zeilen aus je 3 Hebungen, statt 2 + 1 + 3 bestehen (XII, 142). Beide Gründe sind nicht sehr stark. Die 5. und 6. Zeile sind nicht so eng verknüpft, dass ihre Selbständigkeit unwahrscheinlich wäre. Es gibt auffälligere und härtere Enjambements. Die Trennung von der letzten ist aber kein Beweis, dass die beiden vorhergehenden zusammenzuschliessen seien. Ueberdies ist diese Trennung in der 3. Strophe nicht vorhanden. Dem zweiten Grunde widerspricht die Analogie von 14, 4. Dort ist der zweite Theil der Strophe fast genau so gebaut wie hier; nämlich

14, 4: 2 a . 4 a . 1 b ◡ . 3 b ◡ .
28, 1: 4 a . 2 a . 1 b ◡ . 3 b ◡ .

Man sieht, der Dichter hat die a Verse nur umgestellt. Die Aehnlichkeit der Form entspricht der nahen inhaltlichen Verwandtschaft, in der die beiden Lieder zu einander stehen (s. oben S. 122).

In 92, 11 hat Keinz, anscheinend um den Abgesang mehr abzurunden, die 9. 10. und 11. Zeile zusammengezogen. Irgend ein erkennbares Zeichen, dass der Dichter hier innere Reime geben wollte, liegt nicht vor. Es lässt sich deshalb gegen Keinzens Verfahren dasselbe geltend machen, was wir bei 21, 34 sagten. Ausserdem ermuthigen die doppelt zusammenstossenden Hebungen nicht zu seiner Anordnung.

Es bleibt noch 8, 12 übrig, bei dem allerdings ein bedeutsames Moment für die von Bartsch (Germ. XII, 152) vorgeschlagene Vereinigung der drei letzten Verse der Strophe spricht: nämlich der 9, 2 und 3 eintretende Wechsel des

Reimgeschlechts — stumpf statt klingend. Aber wenn wir erwägen, dass Neidhart sonst nirgends, selbst nicht in den Winterliedern, wo er den höfischen Reimkünsten zuneigt, vom innern Reim sichtbaren Gebrauch macht, so werden wir uns schwerlich überreden können, dass es in diesem einen Falle und grad in diesem volksthümlichen Jugendliede geschehen sei. Richtiger dürfte es sein anzunehmen, dass in den stumpfen Reimen 'tôt' und 'nôt' ein Lapsus oder eine dem Volksliede entlehnte Freiheit vorliegt. Von einer solchen Voraussetzung ist wohl auch Haupt ausgegangen. Denn dass er den Wechsel des Reimgeschlechts übersehen haben sollte, möchte ich nicht glauben. —

Auf die Verschiedenheit, die im Reimgeschlecht zwischen Sommer- und Winterliedern obwaltet, hat Tischer S. 39 aufmerksam gemacht. In den Reien überwiegen die klingenden, in den Winterliedern sehr stark die stumpfen Verse. Das Verhältniss ist, wie ich hinzufüge, folgendes:

in den Reien	von 187 Versen	101 klingend	86 stumpf
in den Winterliedern	„ 385 „	131 „	254 „

(Es ist in jedem Tone nur eine Strophe gezählt, weil dies allein richtige Zahlenverhältnisse ergiebt.) Was Neidhart zu diesem Gegensatz veranlasst hat, ist schwer zu sagen. Seine Vorgänger und Zeitgenossen bevorzugen, soweit ich sehe, alle den stumpfen Reim. Bei Walther sind 295 klingende Verse gegen 610 stumpfe (vgl. Wilmanns Ausg. Einl. 57), bei Reinmar sind 30 Töne ganz, in 13 andern die Stollen, in den übrigen die überwiegende Zahl der Verse stumpf, ähnlich steht es bei Hartmann, Morungen u. a.[1]) Eine Anlehnung an das Volksthümliche kann die Bevorzugung des klingenden Reimes in den Reien nicht bedeuten. Denn volksthümlich war der stumpfe Reim. Es mag deshalb ein euphonischer Grund gewesen sein, der den Dichter bestimmte: der reichere Gleichklang. Dasselbe Motiv wird auch die häufige Verwendung sehr kurzer Verse in den Reien veranlasst haben. Dass er

[1]) Die einzige Ausnahme bildet Veldeke.

aber gerade in den Dorfliedern auf reichen Gleichklang Gewicht legte, beruhte auf einer zutreffenden Schätzung des dem Volke Sympathischen.[1]) Nicht unerwähnt mag bleiben, dass auch Walther in den drei volksthümlichen Sommerliedern 39, 11. 51, 13. 74, 20, von denen die beiden letzten sich zugleich als Tanzlieder verrathen, mehr klingende Reime eingemischt hat, als sonst seiner Gewohnheit gemäss ist.

Wie der Dichter im Reien mit Vorliebe der letzten Hebung einen Nachschlag folgen lässt, so schickt er fast mit gleicher Vorliebe einen Vorschlag der ersten voraus; während er im Winterliede, wie er mit der Hebung gewöhnlich schliesst, auch mit der Hebung gewöhnlich den Vers eröffnet. Mit andern Worten: im Reien ist der Rhythmus überwiegend jambisch, im Winterliede noch weit überwiegender trochäisch. Auch das hat Tischer S. 36 schon hervorgehoben, jedoch mit grosser Uebertreibung, wenn er sagt, 'dass man die auftactlosen unter den Reienversen fast wie Ausnahmen betrachten kann'. Das thatsächliche Verhältniss ist: 596 Verse mit Auftact (Zöpfl S. 68 zählt 576, ob Druckfehler?) gegen 611 Verse ohne Auftact; oder da die drei letzten Lieder nicht als echte Reien gelten können, 546 : 531. Wie auffallend auch hierin der Gegensatz zwischen Reien und Winterliedern ist, mag eine Vergleichung der ersten 7 Seiten beider (3, 1—9, 12 und 35, 1—41, 32) lehren. In den Reien 118 Verse mit Auftact gegen 111 Verse ohne Auftact, in den Winterliedern 16 : 240! — Hier ist die Ursache des Gegensatzes klar. Bei den Reien Anschluss an das Volksthümliche, bei den Winterliedern an das Höfische. Dass der jambische Rythmus der volksthümliche war, beweist die Frühzeit des Minnesangs (Kürenberg, Spervogel, Dietmar, Hausen; vgl. auch Becker, altheimischer Minnesang S. 157, 224 und

---

[1]) Neidharts Nachfolger verwenden in grossem Umfange den klingenden Reim auch im höfischen Liede, besonders Neifen (vgl. Knod, G. v. N. S. 45), ferner Winterstetten, B. v. Hohenfels, Tannhäuser u. a. Desgleichen dringt er in die volksmässige Epik ein, s. Hahn, Strickers kl. Erzählungen XIII.

sonst), der Gebrauch des Volksepos und des späteren Volksliedes.[1]) Becker (a. a. O. S. 225) hat daraufhin die Uhlandsche Sammlung, ich die volksmässigsten Lieder bei Liliencron (Volkslied um 1530) untersucht, und wir haben beide gleichmässig den jambischen Rhythmus als den dem Volksliede vertrautesten gefunden. Andererseits wendete der höfische Minnesang unter romanischem Einfluss sich mehr und mehr dem trochäischen Rhythmus zu. Morungen, der für Neidharts höfische Kunst vielleicht auch in diesem Punkte massgebend war, baut von 36 Tönen 21 ganz oder zum grösseren Theile trochäisch, Reinmar, von romanischem Einfluss minder berührt, hat nur die kleinere Hälfte mit trochäischem Fall und diese, wie Becker S. 157 meint, erst nach dem Kreuzzug von 1189 gedichtet, dagegen neigt Walther wieder im Liede sehr zum trochäischen Rhythmus, während er im Spruche, als einer echt volksthümlichen Gattung, charakteristischer Weise fast ausschliesslich jambische Kadenz inne hält. Nach Walther dominirt der trochäische Rhythmus in der Kunstdichtung (vgl. Bechstein, Einl. zu Ulrich von Lichtenstein S. XVII). — Regelmässigkeit des Auftactes hat Neidhart nicht erstrebt (Tischer S. 36). —

Wir wollen hier die Frage einschalten, ob und wie weit Neidhart dactylische Rhythmen benutzt hat. Strophen aus rein dactylischen Reihen finden sich gar nicht. Dagegen hat Haupt für einzelne Verse in drei Liedern dactylische Rhythmen ganz oder theilweise angenommen; nämlich für die ersten beiden Verse in 18, 4, für den 2. und 5. in 53, 35 und für den 2. 3. 6. 7. Vers jeder Strophe in 61, 18. In 53, 35 und 61, 18 ergiebt die Durchführung des dactylischen Rhythmus in den betreffenden Versen keine Schwierigkeiten: Wort- und Versaccent harmonieren. Dagegen zwingt er in 18, 4 zu einigen ungewöhn-

[1]) Wenn in den Carm. Bur. die deutschen Strophen 101a, 102a, 105a, 106a, 107a u. a. Nachbildungen der lateinischen sind, so ist es lehrreich zu beobachten, wie dem fahrenden Kleriker bei der deutschen Nachbildung sich unwillkürlich der jambische Rhythmus für den trochäischen einstellt.

lichen und unlogischen Betonungen z. B. springe ich 18, 23. vergên ích 19, 2. ich mír 18, 17. dén vróuwen 18, 5. Ausserdem stossen die zweite und dritte Hebung der ersten beiden Verse bald zusammen [1]), bald sind sie durch eine Senkung getrennt. Angesichts dieser Härten und Unregelmässigkeiten leugnete Paul (P. Br. Beiträge II, 556) überhaupt den dactylischen Rhythmus in dem Gedicht und meinte, die Verse seien mit gewöhnlicher Betonung zu lesen. Aber selbst wenn man die verschiedenen Synkopen und Apokopen (lindn 18, 10. reizn 18, 35. vroun 18, 5. stolzlîch 18, 23), die er vorschlägt, sich gefallen lassen wollte, so bleiben doch einige Verse übrig, die sich durchaus dem gewöhnlichen Rhythmus nicht fügen. 18, 4 soll nach Pauls Ansicht gelesen werden entweder 'schône áls ein gólt gruonèt der hagen' oder 'schône als eín golt gruont der hagen'. Ob diese Betonungen nicht noch ärger gegen den logischen und sprachlichen Accent verstossen, als die getadelten Hauptschen, überlasse ich dem Urtheil des Lesers. Ueber andere Schwierigkeiten spricht Paul sich nicht aus. Er scheint also Betonungen wie 18, 6 wíe sich vreût boum únde wise; 18, 22 muoter mín læstú mich dar und ähnlich 18, 28 tuostú für nicht dem logischen Accent widerstreitend anzusehen. Wie 18, 34 gelesen werden soll, bleibt im Unklaren.

Der Versuch Pauls, den Text in den normalen Rhythmus zu pressen, muss als missglückt bezeichnet werden. Aber auch jeder andere Versuch, Wort und Rhythmus in Einklang zu bringen, wird scheitern; er wird nur zu grösseren Gewaltsamkeiten in der Behandlung des Textes oder der Accente führen, als sie Haupt zur Last gelegt werden können. Die

---

[1]) Um den Zusammenstoss der Hebungen zu beseitigen, will Zöpfl S. 67 die Verse an den entsprechenden Stellen theilen, übersieht aber dabei, dass er hierdurch Versschlüsse von wechselndem Geschlecht erlangt. Was er an gleichem Ort gegen Haupt zu 49, 11 sagt, beruht auf einem Missverständniss. Haupt spricht dort nur von zusammenstossenden Hebungen in zusammengesetzten Wörtern und insofern ist seine Bemerkung, dass solche in den Reien nicht vorkommen, völlig begründet.

Lösung der Schwierigkeiten gewinnen wir vielmehr durch die Annahme, dass hier kein bestimmter Rhythmus, sondern einfache Silbenzählung zu Grunde liegt, die den romanischen Achtsilbler wiedergibt. Derartige silbenzählende, dactylisch gefärbte Nachahmungen französischer Verse hat Weissenfels (der dactylische Rhythmus bei den Minnesängern Halle 1886 S. 5—71) für eine Reihe von Minnesängern nachgewiesen oder doch in hohem Grade wahrscheinlich gemacht. Auch die Thatsache, dass bei diesen Nachahmungen der dactylische Rhythmus sich meist erst im zweiten Theil des Verses entwickle, finden wir bei unserm Liede bestätigt[1]). Den Achtsilbler füllen die Verse 18, 4, 5, 16, 17, 23, 29, 34, 35 voll aus. Das ist die Mehrzahl. Die noch übrigen sechs sind bald auf 7 Silben verkürzt, bald auf 9 verlängert, eine — im Gesang ausgeglichene — Unebenheit, die Weissenfels vielfach beobachtet hat und die er aus der alten deutschen Freiheit in der Behandlung der Senkungen und des Auftactes herleitet (S. 62). Analog verhalten sich auch die Metra der lateinischen und deutschen Strophen in den CB. Im Uebrigen spricht für unsere Auffassung, dass in den Versen, die volle acht Silben enthalten, die Ueberlieferung so gut wie gar nicht geändert zu werden braucht. Das Präfix ge vor 'lise' 18, 17 und 'sanc' (18, 29) ist das Einzige, was zu der Ueberlieferung hinzugethan wird. — Die dactylischen Verse in 53, 35 stellen wohl Nachahmungen des romanischen Siebensilblers und die in 61, 18 des Sechssilblers vor. In beiden hat Neidhart sich schon zu einer gefälligen, dem deutschen Sprachgeist angemessenen Rhythmisirung hindurchgerungen. —

Dass Neidhart im Allgemeinen dieselbe Sorgfalt auf die Reinheit des Reimes verwandt hat, wie die besten Dichter seiner Zeit, ist mehrfach festgestellt worden (Haupt zu XV, 8. XXXVIII, 26. XLIV, 17. LIV, 24. 26, 22. 57, 23. 80, 31. 86, 30. 89, 2. Tischer S. 39. R. Meyer S. 6. Zöpfl S. 70).

---

[1]) Zur Erklärung der Erscheinung siehe Wilmanns, Beitr. z. Geschichte der älteren deutschen Literatur 4, 30 ff. u. 3, 114.

Ueber die häufigen und seltenen Reime hat R. Meyer S. 21 ff. Beobachtungen gemacht, von dem Gedanken geleitet, der Dichter werde in der Jugend häufige und bequeme Reime gern gebraucht, in der Blüthezeit sie vermieden und im Alter wieder zugelassen haben. Er hat darauf zunächst die Reime der Reien geprüft und in ihrer Wahl die vorher von ihm aufgestellte Entwicklungsreihe bestätigt gefunden, nämlich dass die Lieder 3, 1—21, 34 der Jugend, 22, 38—25, 14 der Blüthezeit, die späteren dem Alter oder der Verfallsperiode angehören. Zu seiner Beweisführung stellt Meyer 28 der wichtigsten Reimgruppen zusammen, 'd. h. alle diejenigen, die durch absolute oder relative Häufigkeit auffallen' (S. 21). Bei 17 dieser Gruppen ergibt sich nach Meyer 'die interessante Thatsache', dass in ihrem Gebrauche eine Pause eintrete, die mit 22, 38 beginne und mit 25, 14 aufhöre. Es fielen also in sie grade diejenigen Lieder (22, 38. 24, 13. 25, 14), die die Blüthezeit Neidharts repräsentirten. — Nun ist Meyer von vornherein ein Versehen untergelaufen. Er hat in seinen Sammlungen die Reime von 22, 38 mit denen von 21, 34 vermengt und befindet sich in Folge dessen fortwährend über die Reimbeschaffenheit von 22, 38 in schwerem Irrthum. Er wähnt z. B. S. 25 f., dass die (von ihm nach einzelnen Schlagworten benannten) Reimgruppen 'tac, jach, lant, êre, sîn, sprunc, rât, guot' zum letzten Male vor der Pause in 21, 34 vorkommen, während sie thätsächlich sämmtlich mit Ausnahme von 'guot' noch in 22, 38 betroffen werden. Wie denn dieses Lied, das durch seltene Reime seine Zugehörigkeit zur Blütheperiode bekunden soll, grade durch den vielfachen Gebrauch häufiger Reime sich auszeichnet. So begegnen ausser den schon genannten noch die sehr häufigen Gruppen: heide 22, 37 : 38; tal 23, 13 : 14; springen 23, 21 : 22. stunt 23, 23 : 24; hin 23, 37 : 38; die Gruppe 'guot' erscheint zweimal 23, 3 : 4 und 9 : 10; Reime von 'schelten' werden in zwei unmittelbar auf einander folgenden Versen gebildet. Kurz, es ist von einer sorgsamen Reimwahl in dem Gedichte nichts zu merken. Muss es demnach aus der Pause herausgenommen werden,

so verbleiben dieser nur noch zwei Lieder: 24, 13 und 25, 14. Dass sie nunmehr so klein ist (etwa 2 Hauptsche Seiten), dass der Zufall die sonderbarsten Resultate zu Tage fördern kann, ist dem kritischen Auge sogleich klar. Meyer hat die Bedenken, die sogar gegen Schlüsse aus einer Pause von drei Liedern sprechen, wohl gefühlt, er schlägt sie aber mit dem Hinweis auf den angeblichen schroffen Gegensatz zwischen 21, 34 einerseits und 22, 38, 24, 13 und 25, 14 andrerseits nieder. 'Wenn, meint er S. 26, das Lied 21, 34 elfmal Gelegenheit zur Anwendung dieser (sc. häufigen) Reime bot, so hätte wohl auch 25, 14 sie öfter als dreimal, 22, 38 und 24, 13 sie überhaupt gestattet'. Wir wissen, wie es mit dem Gegensatz zwischen 21, 34 und 22, 38 bestellt ist. Wir brauchten uns auch mit 24, 13 und 25, 14 nicht weiter zu beschäftigen, zumal 25, 14 nach anderen von Meyer selbst gegebenen Gesichtspunkten aus der Blüthezeit auszuscheiden ist (s. oben S. 164), und könnten alle Reimeigenheiten dieser Lieder auf Rechnung des Zufalls setzen, wenn sich nicht unschwer nachweisen liesse, dass solche Eigenheiten gar nicht existiren. Zunächst bedürfen die Meyerschen Zusammenstellungen einer kleinen Berichtigung. Die Gruppe 'jach' bildet für die Blüthezeit keine Pause. Meyer hat es übersehen, 25, 1 : 2 : 3 und 26, 20 : 22. Ebenso 'sanc', das 24, 13 : 14 vorkommt. Es bleiben somit 15 häufige Reimgruppen, die in den Liedern 24, 13 und 25, 14 fehlen. Aber wie viele sind vorhanden? Nicht weniger als 13; darunter die allerhäufigsten und bequemsten wie 'tal, heide, meie, rîchen' und mehrere obendrein doppelt. Man sollte meinen, das wäre ein genügend starker Beweis gegen Meyer. Denn wie viel Reimgruppen soll ein kleines Gedicht enthalten? Aber Meyer ist in seine Methode so verstrickt, dass er gar nicht auf die vorhandenen, sondern immer nur auf die fehlenden Reimgruppen achtet. Er gelangt in Folge dessen zu den stärksten Fehlschlüssen, wie man sich besonders auf S. 28 überzeugen kann. Nachdem er nämlich zu den 28 häufigen Reimgruppen noch 16 andere hinzugefügt, die zwar

minder häufig sind, aber doch auch als gewöhnlich und bequem gelten müssen, konstatirt er daselbst mit Nachdruck, dass von diesen 44 Gruppen 32 [1]) in den Gedichten der Blüthezeit gemieden werden. — Es ist schon ein Fehler, dass Meyer jede Gruppe in dem Gesammtumfang der drei Gedichte, auch wenn sie sich mehrfach wiederholt — theilweise in einem und demselben Gedichte — nur einmal zählt. Für seine Rechnung bleibt es 1, es kommt von der Summe der Gruppen immer nur 1 in Abzug; und somit wird das, was gegen die Reimsorgfalt zeugen sollte, zu einem gewichtigen Zeugen für sie. Prüfen wir deshalb den Reimgebrauch von 24, 13 und 25, 14 im Einzelnen. 24, 13 hat überhaupt nur Raum für 16 Reimgruppen (8 Str. zu 2 R.). Es müssen deshalb in ihm mindestens 28 Gruppen 'gemieden' sein. Gehören aber die vorhandenen 15 zu den seltenen? Durchaus nicht. Nicht weniger als 10 von ihnen gehören zu den Gruppen, die Meyer als häufig und bequem bezeichnet, eine (tal) ist zweimal verwandt. Das Lied 25, 14 kann 18 Reimgruppen in sich aufnehmen. Von diesen 18 sind 14 den bequemen entnommen. Drei sind zweimal wiederholt (rîchen, grîs, gar), vier fallen mit denen von 24, 13 zusammen (heide, jach, gar, vil). Ein noch auffallenderes Beispiel der falschen Rechenmethode Meyers bietet 21, 34. Für dieses Lied rechnet er mehr Reimgruppen heraus, als dasselbe enthalten kann, nämlich 22 (18 sind möglich), und bemerkt dazu, dass in ihm, obwohl die bequemen Reime noch verhältnissmässig häufig seien, doch schon 22 Gruppen vermieden wären. Wir können Meyer in seiner Beweisführung noch unterstützen. Es werden nicht blos 22, sondern sogar 33 Gruppen gemieden. Denn der Dichter beschränkt sich in den 18 Reimen, die ihm zur Verfügung standen, auf 11 Gruppen. Diese sind fast sämmtlich gewöhnlichster Art, eine (heide) wird dreimal, zwei andere (solt, rât) werden je zweimal wiederholt. Und doch 33 Gruppen 'gemieden'. Ja, wir können ein Lied nennen,

[1]) Thatsächlich nur 29. Es gehen von der ersten Serie jach u. sanc und von der zweiten mære : swære (25, 33) ab.

in dem noch mehr Gruppen ungebraucht bleiben. Das ist 4, 31. Hier hat Neidhart 38 Gruppen vermieden, und es müsste danach das Lied in die Zeit höchster Kunstblüthe gesetzt werden. Wir begreifen aber seine Enthaltsamkeit sofort, wenn wir uns überlegen, dass das Liedchen nur für 6 Gruppen Platz hat.

Der Vollständigkeit halber sei endlich noch der Beweis erbracht, dass die von mir bisher als fehlend zugestandenen Reimgruppen thatsächlich gar nicht fehlen. Zu den Liedern der Blüthezeit gehören doch gewiss auch die Winterlieder der gleichen Periode. Ihr theilt Meyer S. 33 die Lieder 35, 1—49, 10 mit Ausnahme von 38, 9. 44, 36 und 46, 28 zu.[1]) Mustern wir die Reime dieser Lieder, so sehen wir bis auf eine sämmtliche Reimgruppen vertreten, deren Mangel Meyer als Kennzeichen der Blüthezeit hinstellt.

1. tac 36, 19, 38. 37, 10.
2. jach. Schon für die Reien beseitigt. Für die Winterlieder vgl. noch 42, 25.
3. sanc. Desgl. Für die Winterlieder vgl. noch 35, 14. 41, 38. 43, 16.
4. lant 41, 6. 44, 12.
5. rât 36, 13.
6. ê 35, 9. 36, 9.
7. leit 35, 3. 36, 7. 37, 19. 40, 36. 41, 10.
8. geil[2]) 42, 34. 44, 12.
9. hin[2]) 41, 18.

---

[1]) In der chronologischen Tabelle auf S. 16 ordnet freilich M. anders. Da schiebt er 44, 36 u. 46, 28 mitten in die Lieder der Blüthezeit ein. Aber da die Eintheilung auf S. 33 seinen späteren Ausführungen entspricht und insbesondere seinen metrischen Untersuchungen zu Grunde liegt, so habe ich mich an diese gehalten.

[2]) 'geil' und 'hin' füge ich den von Meyer S. 25 aufgeführten 17 Reimgruppen hinzu, weil er S. 26 auf den Mangel beider und S. 36 auf den von 'hin' Gewicht legt.

10. singen 35, 2. 36, 3. 40. 3. 48, 1. 48, 19.
11. sinne 44, 16, 33. 50, 12.
12. kint 40, 18. 42, 10.
13. mîn 41, 35. 43, 15. 49, 4.
14. wîp 43, 18. 41, 14.
15. nôt 37, 20. 42, 30.
16. vrouwe 41, 21. 43, 6.
17. sprunc 35, 14. 40, 33.
18. guot 35, 18. 37, 6. 50, 27 [1]).

Fehlt nur die Reimgruppe 'êre'. — Damit ist auch die letzte Scheinstütze des künstlichen Gebäudes gefallen, und wir können die Erörterung mit der Erklärung abschliessen, dass aus der Reimwahl für die von Meyer vollzogene Abgrenzung der Perioden nichts gefolgert werden kann. — Im Uebrigen lässt sich nur sagen, dass seltene Reime in den Winterliedern weit häufiger sind als in den Sommerliedern (s. die Sammlung bei Meyer S. 38 ff.). Es hängt das nicht mit der Entwicklung seiner Kunst, sondern mit dem Stoff und dessen satirischer Behandlung zusammen. Daraus erklärt sich auch das ungleiche Verhältniss zwischen den früheren und späteren Winterliedern. —

Wir haben bisher nur vom Reim und Rhythmus gesprochen. Der metrische Charakter des Verses und der Strophe wird aber nicht zum wenigsten durch ihren äussern Umfang bestimmt. Bleiben wir beim Verse stehen, so nehmen wir auch hier sogleich einen bedeutenden Unterschied zwischen Sommer- und Winterliedern wahr. [2]) Im Sommerliede Vor-

---

[1]) Wie M. danach S. 36 behaupten kann, die Reimgruppen 'jach, sanc, hant (lant), ê, hât (rât), hin, kint, mîn, nôt' würden auch in den Winterliedern der Blüthezeit gemieden, ist mir unverständlich. Immerhin bringt ihn der Gebrauch der andern Gruppen in nicht geringe Verlegenheit. Er hilft sich mit der 'Annahme, dass N. weder so streng war, noch ein so genaues Bewusstsein von der Häufigkeit einer einzelnen Gruppe hatte, dass er überall ganz konsequent hätte verfahren sollen, und bei aller Regelmässigkeit im Ganzen ist in solchen Kleinigkeiten das Wirken des Zufalls ja nicht abzustreiten'.

[2]) Vgl. Tischer S. 35. — Die Längenbestimmung des Verses muss

liebe für kurze und Abneigung gegen lange Verse, im Winterliede umgekehrt Vorliebe für lange, Abneigung gegen zu kurze. So findet sich im Winterliede der 1 mal gehobene Vers gar nicht, der 2 mal gehobene 20 mal in 11 Tönen unter 385 Versen und 36 Tönen; dagegen der 7 mal gehobene 101 mal in 30 Tönen; ausserdem Verse von 8 und 11 Hebungen in 4 Tönen: 64, 21. 73, 24. 75, 15. 86, 31. Im Sommerliede kommen die letzteren überhaupt nicht vor, der 7 mal gehobene Vers unter 187 Versen und 29 Tönen nur 9 mal in 7 Tönen; dagegen der 2 mal gehobene 35 mal in 20 Tönen, daneben Verse mit einer Hebung 5 mal in drei Tönen (14, 4. 19, 7. 28, 1). Im einzelnen stellt sich das Verhältniss folgendermassen:

	Sommerl. 187 V.	Winterl. 385 V.
1 hebige Verse	5	0
2 " "	35	20
3 " "	55	84
4 " "	45	95
5 " "	29	55
6 " "	9	24
7 " "	9	101
8 " "	0	4
11 " "	0	2

Für die Sommerlieder lohnt es sich, bei den 3 und 4 hebigen Versen noch zwischen stumpfen und klingenden zu scheiden.[1]) Es sind:

4 —	41	Verse
4 ◡	4	"
3 —	5	"
3 ◡	50	"

in einer Anzahl von Fällen schwanken, je nachdem man einen Endreim zum Innenreim oder eine Waise zur Cäsur macht. Ueber die Versuche, hie und da inneren Reim herzustellen, habe ich mich schon ausgesprochen. Ebenso ablehnend muss ich mich gegen die Beseitigung der Waisen verhalten. Im Ganzen wird das Resultat wenig alterirt.

[1]) Die Scheidung der 3 und 4hebigen Verse nach Geschlechtern

Es erhellt hieraus, dass der 4hebige stumpfe Vers im Verein mit seinem Stellvertreter, dem 3hebig klingenden, nicht bloss den Grundstock der Reienstrophen bildet, sondern auch dass sie für Neidhart gewissermassen feste, unabänderliche Grössen sind, deren Variation in ein anderes Geschlecht er sich kaum je einmal erlaubt. Zwar überwiegen auch bei andern Dichtern diese beiden Versformen über ihre andersgeschlechtigen Geschwister, aber nicht entfernt in demselben erdrückenden Verhältniss. Bei Walther stehen sich gegenüber

3 — : 3 ◡ = 41 : 99
4 — : 4 ◡ = 351 : 87

(vgl. Wilmanns Ausg. S. 57). Dabei fällt beim 4hebig stumpfen Vers noch besonders in Gewicht, dass Walther an sich die stumpfen Verse bevorzugt, während Neidhart in den Reien lieber die klingenden verwendet. Trotzdem bei ihm das Verhältniss von stumpf zu klingend wie 10: 1, bei Walther nur wie 4: 1.

Dieser Sachverhalt lenkt uns von selber auf die Form, die wir uns als die Grundlage der Neidhartischen Reienstrophen zu denken haben: auf die Otfriedstrophe. Dass sie die Form der volksthümlichen Reienlyrik vor Neidhart war, zeigen am deutlichsten die Strophen der Carm. Bur. 129a, die bekannte Ringelreihenstrophe[1]), und 104a, eine echt volksthümliche Aufforderung an die Mädchen zur Frühlingsfeier. Und merkwürdig, das Lied, das bei Neidhart das volksthümlichste Gepräge hat, 4, 31 ist in derselben Strophe geschrieben, nur dass die dritte Zeile in zwei stumpfe zu je 2 Hebungen zerlegt ist; während ihr unechtes, aber durchaus volksmässiges Seitenstück L, 6 genau die 4 stumpfen

---

in den Winterliedern, sowie eine gleiche Scheidung der übrigen Versarten in Sommer- und Winterliedern gibt gleichgiltige Resultate. Nur das sei bemerkt, dass N. zu Gunsten des stumpfen Versausganges der Winterlieder auch den traditionellen 3hebig klingenden V. sehr häufig in einen stumpfen verwandelt. Das Verhältniss ist 39 — : 45 ◡.

[1]) 'gewiss sehr alt, ein wahres Muster volksthümlicher Lyrik'. E. Martin Zs. 20, 47.

Reimzeilen der Otfriedstrophe wiedergibt. Die Otfriedstrophe erfuhr aber frühzeitig, worauf schon Lachmann (Singen und Sagen S. 6. Kl. Schriften I, 477) hingewiesen hat, eine Variation durch Einschub einer Waise vor die letzte Zeile. Diese zweite Form der Strophe, die wir MF. 3, 7 und 3, 12 (ebenfalls Strophen der CB.) finden, gab Neidhart ein sekundäres Vorbild für seine Reien. Sie ist am getreuesten nachgeahmt in dem Liede, das wir als zweites in die Reihe stellten, 3, 22. Von diesen Grundlagen aus erklären sich leicht die Formen der Neidhartischen Strophen. Er ersetzte die Waise durch Reime, löste den 4tactigen Vers auf, erweiterte die Zahl der Hebungen u. s. w. Die Grundform schimmert aber noch allenthalben hindurch theils, indem der 4hebig stumpfe Vers und der gleichwerthige 3hebig klingende das Hauptmass bilden, theils in der Neigung die Strophen mit Reimpaaren zu beginnen, und andererseits die Waisen an den Schluss zu schieben (z. B. 3, 22. 15, 21. 16, 38. 19, 7. 25, 14. 26, 23) theils in den künstlichen Aenderungen, denen er die aus der Volkspoesie übernommenen, formelhaften 4hebigen Verse unterwirft, um sie nach Bedürfniss zu verkürzen oder zu verlängern [1]). Betrachten wir die sechs ersten Reien, so sind die Abweichungen von den überlieferten Formen recht gering. Der 4hebige Vers ist dreimal aufgelöst in zwei 2hebige (4, 31. 5, 8. 6, 1), die Waise viermal durch einen Reim ersetzt und einmal in das erste Reimpaar geschoben. Die Masse

[1]) Wenn man z. B. die Verse, die dem frisch belaubten Walde gewidmet sind, durchsieht, so überzeugt man sich sehr bald, dass ihre Grundform der 4hebige stumpfe Vers 'der walt mit niuwem loube stât' darstellt, wie er sich mit Inversion bei N. 11, 9 und mit leichter Variante MF. 6, 14 findet. Bedarf Neidhart eines 3hebigen Verses, so streicht er 'niuwem' und schreibt mit fühlbarer Härte 'der walt mit loube stât' 20, 38; bedarf er eines 7hebigen, dann erweitert er rhetorisch das Prädikat und schreibt 'der walt mit niuwem loube sîne grîse hât verkêret' 17, 4. Oder wir haben die einen 4hebig stumpfen Verse ausfüllende Formel: Ûf dem berge und in dem tal 4, 31 (es folgt: hebt sich aber der vogele schal). Daraus macht N., um einen 2hebigen Vers zu gewinnen, gegen Natur und Sprachgebrauch: In dem tal (hebt sich u. s. w.) 6, 19.

entfernen sich nur in 2 Versen (in 5, 8 ist ein siebenhebiger, in 6, 19 ein fünfhebiger) von 4 Tacten (die gepaarten zweihebigen als Auflösungen angesehen). Künstlichere Reimstellungen, weitere Ausdehnung der Strophe, sowie häufigeres Ueberschreiten des Normalmasses begegnen erst von den letzten Liedern der ersten Periode ab. — Was Liliencron Zs. 6, 85 bewogen hat, den Ton Rubins 11, 21 (Zupitza) 3a. 5a. 4b. 6b. und MSH. III, 444a ich hân gesehen u. s. w. 7a. 6a. 4b. 7b. für die Grundformen der Neidhartischen Reienstrophen zu erklären, ist mir aus seinen Ausführungen nicht recht deutlich geworden. Auch die Nibelungenstrophe zieht Liliencron herbei. Aber aus allen diesen Formen lassen sich die Neidhartischen Bildungen nur sehr gezwungen oder gar nicht herleiten; am allerwenigsten die der frühesten und volksthümlichsten Lieder. Tischer (S. 33) hat deshalb mit Recht diese Anschauung verworfen, ohne indess seinerseits weiter als zu einem negativen Resultat zu kommen.

Für die Winterlieder steht zunächst so viel fest, dass der siebenhebige Vers der Hauptvers ist. Er ist es wahrscheinlich in noch viel höherem Grade, als es die obige Zahl (101) erkennen lässt. Wir entdecken nämlich ausserordentlich oft Kombinationen von zweihebigen mit fünfhebigen, oder zwei mit zwei- und dreihebigen oder drei mit vierhebigen Versen in einer Weise, die uns den Gedanken aufdrängt, dass wir es in ihnen mit Auflösungen des siebenhebigen Verses zu thun haben. Betrachten wir z. B. die Kombination 2+5 in den Reien und in den Winterliedern. In den Reien kommt der zweihebige Vers absolut häufiger, der fünfhebige relativ ebenso häufig als in den Winterliedern vor. Trotzdem haben wir unter den 35 Malen, wo der zweihebige Vers erscheint, nur 6mal die Kombination mit dem fünfhebigen, und davon nur 4mal (7, 11. 10, 22. 21, 34. 26, 23) so, dass man an eine Auflösung des siebenhebigen Verses denken könnte — wenn sonst in den betr. Strophen oder in den Reien eine Hinneigung zu ihm erkennbar wäre. Dagegen

ist der zweihebige Vers an den 20 Stellen, wo ihn die Winterlieder haben, nicht weniger als 14 mal mit dem fünfhebigen verbunden, ausserdem 2 mal paarweise mit dem dreihebigen. In 8 von diesen Fällen stehen siebenhebige Verse in unmittelbarer Nachbarschaft und fordern von selbst zu einer Zusammenschliessung ihrer kürzeren Genossen heraus, wie denn Keinz in dem einen Falle (92, 11) thatsächlich 2 + 2 + 3 zu einer Einheit von 7 vereinigt hat, weil er vermuthlich einen Abgesang von 7 + 6 + 5 + 7 der Absicht des Dichters näher liegend glaubte als einen von der Form 2 + 2 + 3 + 6 + 5 + 7. In einem andern Falle (62, 34) ergibt aber die Zusammenziehung von 2 + 2 + 3 noch eine grössere Harmonie des Abgesanges: statt 2 + 2 + 3 + 7 + 7 = 7 + 7 + 7. Er wäre dann genau so gestaltet wie der von 61, 18. Vollzieht man in 55, 19 die Vereinigung von 5 + 2 durch Stollen und Abgesang, so erhält man statt 5 + 4 + 5 + 2 + 7 und 5 + 2 + 3 + 7 = 5 + 4 + 7 + 7 und 7 + 3 + 7; oder im Abgesang von 44, 36 statt 7 + 6 + 2 + 5 = 7 + 6 + 7 und damit zugleich einen Parallelismus zu den Stollen, die mit siebenhebigen Versen schliessen. Desgleichen stehen die Kombinationen von 4 + 3 an zahlreichen Stellen so, dass wir sie als Auflösungen des siebenhebigen Verses auffassen müssen. Man sehe sich darauf hin besonders an: 52, 21. 57, 24. 62, 34, das man ganz in siebenhebige Verse umsetzen kann, 64, 21. 67, 7. 69, 25. 75, 15. 78, 11. 79, 36. 82, 3. 85, 6, von dem dasselbe wie von 62, 34 gilt, 86, 31. 89, 3. 92, 11. 95, 6. 97, 9. 99, 1.

Auf der andern Seite beweist die Seltenheit der sechshebigen Verse, dass es sich bei den erwähnten Kombinationen um Auflösungen des siebenhebigen Verses handelt. Denn sonst wäre es unerklärlich, warum jener Vers, obwohl lange Verse dem Charakter der Winterlieder entsprechen, nicht bloss viel seltener als der siebenhebige, sondern auch als der drei-, vier- und fünfhebige Vers angetroffen wird. Aber die Auflösung von 7 zu 6 + 1 war nicht möglich, weil der einhebige Vers für das Winterlied zu kurz war. Deshalb war der sechshebige Vers für sich allein, gewissermassen als ver-

kürzter siebenhebiger, in den Vers einzustellen und fügte sich dann nicht leicht in den Strophenorganismus.

Die ganze Strophe besteht aus siebenhebigen Versen in 65, 37; die Stollen in 50, 37. 57, 24. 73, 24. 85, 6; der Abgesang in 53, 35. 61, 18. Nimmt man die Auflösungen hinzu, so giebt es in der zweiten Hälfte der Winterlieder kaum ein einziges Lied, in dem nicht der siebenhebige Vers der herrschende wäre. Ein solches starkes Vorwiegen des siebenhebigen Verses findet sich bei keinem andern Lyriker wieder. Bei Walther verschwindet er beinahe. Unter 905 Versen giebt es nicht mehr als 34 siebenhebige. Bei Reinmar — die unechten Lieder mit eingerechnet — zähle ich ihn 15, bei Morungen 10 Mal. Die höfische Lyrik kann deshalb hierin für Neidhart nicht massgebend gewesen sein. Wenn aber die höfische Kunst sich uns entzieht, so bietet sich uns um so willkommener der andere Vers der volksthümlichen Lyrik [1]) und zugleich der Vers des Volksepos als Vorbild für unsern Dichter dar: der Nibelungenvers. Man darf annehmen, dass, wie der kurze vierhebige Vers den muntern kurzen Sommerliedchen als Grundmass diente, so der siebenhebige Vers für die ernsteren, längeren epischen Winterlieder [2]), und dass von dort ihn die ritterlichen Sänger in der Frühzeit für ihre

---

[1]) MF. 3, 17; Kürenberg; CB. 107 a. (?)

[2]) Hätte N. den volksthümlichen Wintereingang so konservativ behandelt, wie den Sommereingang, so liesse sich wahrscheinlich an vielen Beispielen nachweisen, dass er ursprünglich in siebenhebigen Versen gehalten war. So ist mir nur bei einem formelhaften Verse, der sich bei N. 50, 39. 58, 28. 59, 36. 86, 33 und fast unverändert auch bei Fenis 82, 28 f. u. Veld. 59, 13 f. findet, sicher, dass er aus dem überkommenen Wintereingange stammt. Bei N. hat er folgende Formen:

dâ von sint diu vogelîn ir sanges gar gesweiget 50, 39.
gar gesweiget sint diu vogelîn mit ir gesange 58, 28.
sanges sint diu vogelîn geswigen über al 86, 33.
sanges sint diu vogelîn geswîget 59, 36.

Die ersten drei siebenhebig, der letzte verkürzt. Die Grundform lautete wohl:

diu vogelîn sint ir sanges gesweiget über al.

Bei Fenis und Veldeke kann man lernen, wie die alten Werksteine in die neuen Gebäude mit andern Grundrissen eingebaut wurden.

ernsten Lieder, gleichviel welchen Eingang sie wählten, als den geeignetsten entlehnten. Es ist wohl auch nicht Zufall, dass Neidhart von demjenigen Liede ab, in dem er sich entschieden von der halbdramatischen zur epischen bezw. episch-satirischen Darstellung wandte, nämlich von 44, 36 ab, in jedem mit Ausnahme von 101, 20 den siebenhebigen Vers und zwar unaufgelöst benutzt hat.

Eine Bestätigung unserer Vermuthungen über die Grundformen der Reien- und Winterliedstrophe gewährt die Länge der Strophen. Sind die vorausgesetzten Formen richtig, so werden in den Reien die Strophen sich innerhalb solcher Grenzen bewegen, die ein vielfaches von 4 oder ein mehrfaches der Otfriedstrophe darstellen. Und dies ist der Fall. Sämmtliche Reienstrophen [1]) halten sich innerhalb der Grenzen von 16—32 Hebungen, d. h. des Masses der einfachen und doppelten Otfriedstrophe. Darüber hinaus ist Neidhart nicht gegangen. Das Grundmass 16 halten die beiden von uns als Typen bezeichneten Lieder: 4, 31 und 3, 22 inne; oder wenn man in 3, 22 3 $\smile$ = 4 — setzen will, dann steigt dieses auf die nächste Grundstufe: 20.

Ist für die Winterliedstrophe die vorausgesetzte Form richtig, so wird ihre Länge sich zwischen Grenzen bewegen, die ein vielfaches der sieben Hebungen des Nibelungenverses enthalten. Auf die Nibelungenstrophe können wir hier nicht zurückgehen, da Neidhart einer dreitheiligen Strophe bedurfte. In Folge dessen war das Mindestmass für ihn $6 \times 7 = 42$, während nach oben hin die Grenze von seiner Willkür abhing. Der Thatbestand entspricht auch hier den Voraussetzungen. Der Umfang sämmtlicher Strophen — ausgenommen sind vier [2]), vielleicht nur scheinbar — liegt zwischen

---

[1]) Ausgenommen eine einzige dreitheilige Str., die des Liedes 20, 38, die 35 Hebungen zählt.

[2]) Die der Lieder 35, 1. 43, 15. 48, 1 u. 49, 10. 35, 1 u. 43, 15 = 37 Hebungen; 48, 1 u. 49, 10 = 41. Die Abweichungen sind also recht gering. Bringt man aber ihre klingenden Verse mit einer Hebung mehr in Anschlag, so ist 35, 1 u. 43, 15 = 41; 48, 1 = 46 u. 49, 10 = 48.

42 und 70 Hebungen. Das Grundmass repräsentirt in völlig reiner Gestalt 65, 37, und wenn wir die Kombinationen 2 + 2 + 3 und 3 + 4 als Auflösungen von 7 ansehen, auch 85, 6.

Bei einem so markanten Sachverhalt wie 16—32 und 42—70 vom Zufall zu sprechen, wäre sicherlich ein wissenschaftlicher Fehler.

Von neuem öffnet sich aber uns ein Blick in die weite Kluft zwischen Sommer- und Winterliedern. Kein Sommerlied geht über das Mass von 35 Hebungen hinaus, während kein Winterlied bis zu diesem Mass herabsinkt.

Aehnlich, wenn auch nicht so augenfällig, tritt der Unterschied in der Strophenlänge hervor, wenn wir anstatt der Hebungen die Verse zählen:

				Sommerlieder	Winterlieder
Strophen	zu	5	Versen	8 mal	0 mal
"	"	6	"	9 "	2 "
"	"	7	"	5 "	1 "
"	"	8	"	6 "	2 "
"	"	9	"	0 "	4 "
"	"	10	"	1 "	10 "
"	"	11	"	. "	5 "
"	"	12	"	. "	4 "
"	"	13	"	. "	2 "
"	"	14	"	. "	5 "
"	"	15	"	. "	1 "

Ueber andere metrische Einzelheiten ist an den schon genannten Orten gehandelt; über Einzelnes giebt noch der Anhang Auskunft.

Da die Lieder den jüngeren Jahren Neidharts angehören, wo er der volksthümlichen Metrik näher stand, so dürfte die letztere Berechnung nicht unberechtigt sein.

Anhang.

Neidharts Metra.[1])

I. Reien.

		Reime	Hebungen	Verse	Hebungen	
1)	3, 1.	ă b ă c c c	4. 4. 3. 4. 4. 4.	6 Verse	23 Hebungen	(ohne Refrain)
2)	3, 22.	ă ă b̆ c b̆	3. 3. 3. 4. 3.	5	16	
3)	4, 31.	a a b b b	4. 4. 2. 2. 4.	5	16	
4)	5, 8.	a a b c̆ c̆ b	4. 7. 4. 2. 2. 4.	6	23	
5)	6, 1.	ă ă b b c c	3. 3. 4. 2. 2. 4.	6	18	
6)	6, 19.	a a b̆ b̆ b̆	2. 4. 5. 3. 3.	5	17	
7)	7, 11.	a b̆ b̆ a c̆ d d c̆	4. 2. 2. 4. 5. 2. 4. 3.	8	26	
8)	8, 12.	ă ă b̆ b̆ c d̆ d̆ c	3. 3. 3. 3. 3. 2. 2. 4.	8	23	
9)	9, 13.	ă b b ă ă ă	3. 4. 2. 3. 5. 5.	6	22	
10)	10, 22.	a a b b b	2. 5. 4. 6. 4.	5	21	
11)	11, 8.	ă b b ă c c ă	3. 4. 2. 3. 4. 2. 7.	7	25	

[1]) Die Bezeichnung des Auftactes ist wegen seiner Unregelmässigkeit unterlassen.

12) 13, 8. $\frac{\breve{a}\ \breve{a}\ \breve{b}\ \breve{b}\ \breve{b}}{5.\ 5.\ 3.\ 4.\ 2.} = \frac{5}{19}$ $\frac{\text{Verse}}{\text{Hebungen}}$

13) 14, 4. $\frac{a\ \breve{b}\ a\ a\ c\ c\ \breve{d}\ \breve{d}}{2.\ 3.\ 2.\ 6.\ 2.\ 4.\ 1.\ 3.} = \frac{8}{23}$

14) 15, 21. $\frac{\breve{a}\ b \mid \breve{a}\ b \mid \breve{d}\ \breve{d}\ c\ \breve{d}}{3.\ 2.\ \ 3.\ 2.\ \ 5.\ 3.\ 4.\ 3.} = \frac{8}{25}$

15) 16, 38. $\frac{\breve{a}\ \breve{a}\ \breve{b}\ c\ \breve{b}}{7.\ 7.\ 5.\ 4.\ 3.} = \frac{5}{26}$

16) 18, 4. $\frac{a\ a\ \breve{b}\ c\ c\ c}{4.\ 4.\ 3.\ 3.\ 3.\ 7.} = \frac{6}{24}$

17) 19, 7. $\frac{\breve{a}\ \breve{a}\ \breve{b}\ c\ \breve{b}\ c\ \breve{d}\ \breve{e}\ \breve{f}\ \breve{d}}{6.\ 6.\ 3.\ 2.\ 3.\ 2.\ 1.\ 3.\ 1.\ 3.} = \frac{10}{30}$

18) 20, 38. $\frac{a\ a \mid a\ a \mid \breve{b}\ \breve{b}\ \breve{b}}{3.\ 7.\ \ 3.\ 7.\ \ 5.\ 5.\ 5.} = \frac{7}{35}$

19) 21, 34. $\frac{a\ a\ \breve{b}\ \breve{b}\ \breve{c}\ \breve{c}\ \breve{c}}{2.\ 5.\ 5.\ 3.\ 3.\ 3.\ 5.} = \frac{7}{26}$

20) 22, 38. $\frac{\breve{a}\ \breve{a}\ b\ b\ \breve{c}\ \breve{c}}{5.\ 7.\ 4.\ 4.\ 3.\ 3.} = \frac{6}{26}$

21) 24, 13. $\frac{\breve{a}\ \breve{a}\ b\ b\ b}{5.\ 5.\ 4.\ 4.\ 6.} = \frac{5}{24}$

22) 25, 14. $\frac{\breve{a}\ \breve{b}\ \breve{b}\ \breve{c}\ \breve{c}\ d\ \breve{e}\ d}{3.\ 3.\ 5.\ 3.\ 3.\ 2.\ 3.\ 4.} = \frac{8}{26}$

23) 26, 23. $\frac{\breve{a}\ \breve{a}\ b\ b\ \breve{c}\ b}{5.\ 5.\ 5.\ 2.\ 5.\ 4.} = \frac{6}{26}$

24) 28, 1. $\frac{a\ \breve{b}\ \breve{b}\ c\ c\ \breve{d}\ \breve{d}}{1.\ 6.\ 4.\ 4.\ 2.\ 1.\ 3.} = \frac{7}{21}$

25) 28, 36. $\frac{\breve{a}\ \breve{a}\ b\ b\ \breve{c}\ \breve{c}}{5.\ 5.\ 2.\ 4.\ 2.\ 3.} = \frac{6}{21}$

26) 29, 27. $\frac{\breve{a}\ b \mid \breve{a}\ b \mid c\ c\ \breve{d}\ \breve{d}}{3.\ 2.\ \ 3.\ 2.\ \ 2.\ 4.\ 5.\ 3.} = \frac{8}{24}$

27) 31, 5. $\frac{\breve{a}\ \breve{a}\ b\ b\ \breve{a}}{5.\ 7.\ 4.\ 4.\ 3.} = \frac{5}{23}$

28) 32, 6. $\frac{\breve{a}\ \breve{a}\ \breve{a}\ b\ b\ \breve{a}}{6.\ 6.\ 6.\ 5.\ 5.\ 4.} = \frac{6}{32}$

29) 33, 15. $\frac{\breve{a}\ \breve{b}\ \breve{b}\ \breve{a}\ c\ c\ \breve{a}'}{3.\ 2.\ 2.\ 3.\ 4.\ 4.\ 3.} = \frac{7}{21}$

II. Winterlieder.

1) 35, 1. a b̆ c | a b̆ c | d ĕ d ĕ d / 4. 3. 3. 4. 3. 3. 4. 3. 4. 3. 3. = 11 Verse / 37 Hebungen

2) 36, 18. a b c | a b c | d̆ e e d̆ / 4. 6. 3. 4. 6. 3. 5. 4. 2. 5. = 10 / 42

3) 38, 9. a b c | a b c | d e e d / 6. 4. 7. 6. 4. 7. 6. 4. 4. 3. = 10 / 51

4) 40, 1. ă b b c̆ | ă d d c̆ | f̆ g g f̆ / 5. 2. 2. 5. 5. 2. 2. 5. 5. 4. 2. 5. = 12 / 44

5) 41, 33. a b̆ c̆ | a b̆ c̆ | d d ĕ ĕ / 4. 5. 5. 4. 5. 5. 4. 6. 3. 5. = 10 / 46

6) 43, 15. ă b c | ă b c | d ĕ ĕ d / 5. 2. 5. 5. 2. 5. 2. 3. 5. 3. = 10 / 37

7) 44, 36. a b c | a b c | d e e d / 3. 5. 7. 3. 5. 7. 7. 6. 2. 5. = 10 / 50

8) 46, 28. ă b c | ă b c | d̆ e e d̆ / 5. 4. 7. 5. 4. 7. 5. 4. 6. 5. = 10 / 52

9) 48, 1. ă b | ă b | c̆ c̆ c̆ / 5. 6. 5. 6. 7. 7. 5. = 7 / 41

10) 49, 10. ă b c̆ d | ă b c̆ d | ĕ ĕ ĕ / 3. 3. 3. 3. 3. 3. 3. 3. 5. 5. 7. = 11 / 41

11) 50, 37. ă b | ă b | c d̆ c d̆ c / 7. 7. 7. 7. 2. 7. 3. 5. 7. = 9 / 52

12) 52, 21. a b̆ c d | a b̆ c d | e f̆ g g f̆ / 4. 3. 6. 7. 4. 3. 6. 7. 2. 5. 4. 4. 3. = 13 / 58

13) 53, 35. ă b c | ă b c | d̆ d̆ c / 3. 3. 7. 3. 3. 7. 7. 7. 7. = 9 / 47

14) 55, 19. ă b c̆ d e | ă b c̆ d e | f̆ g f̆ g / 5. 4. 5. 2. 7. 5. 4. 5. 2. 7. 5. 2. 3. 7. = 14 / 63

15) 57, 24. ă b | ă b | c̆ d d c̆ / 7. 7. 7. 7. 7. 4. 4. 3. = 8 / 46

16) 58, 25. ă b̆ c | ă b̆ c | d̆ e e d̆ / 7. 5. 7. 7. 5. 7. 7. 6. 6. 7. = 10 / 64

17) 59, 36. ă b c | ă b c | d e d e / 5. 6. 7. 5. 6. 7. 2. 5. 5. 5. = 10 / 58

18) 61, 18. a a b c | d d b c | ĕ ĕ ĕ / 3. 3. 3. 3. 3. 3. 3. 3. 7. 7. 7. = 11 / 45

19) 62, 34. a b̆ c | a b̆ c | d d ĕ ĕ d / 4. 3. 7. 4. 3. 7. 2. 2. 3. 7. 7. = 11 / 49

20) 64, 21. $\frac{\text{a b c | a b c | d ĕ d ĕ d}}{\text{4. 4. 7. 4. 4. 7. 3. 4. 7. 3. 7.}} = \frac{\text{11 Verse}}{\text{59 Hebungen}}$

21) 65, 37. $\frac{\text{ă b | ă b | č č}}{\text{7. 7. 7. 7. 7. 7.}} = \frac{6}{42}$

22) 67, 7. $\frac{\text{ă b c d | ă b c d | e f e f}}{\text{3. 4. 4. 7. 3. 4. 4. 7. 4. 4. 5. 5.}} = \frac{12}{54}$

23) 69, 25. $\frac{\text{a b b c | a d d c | e f̌ e f̌ e}}{\text{7. 4. 4. 7. 7. 4. 4. 7. 3. 4. 5. 5. 7.}} = \frac{13}{68}$

24) 73, 24. $\frac{\text{ă b | ă b | c c}}{\text{7. 7. 7. 7. 8. 11.}} = \frac{6}{47}$

25) 75, 15. $\frac{\text{a a a a a b | c c c c c b | d d d}}{\text{3. 4. 4. 4. 4. 7. 3. 4. 4. 4. 4. 7. 3. 4. 11.}} = \frac{15}{70}$

26) 78, 11. $\frac{\text{ă b | ă b | c ď c ď c}}{\text{5. 7. 5. 7. 4. 3. 7. 5. 7.}} = \frac{9}{50}$

27) 79, 36. $\frac{\text{ă b̌ c d | ă b̌ c d | e f̌ e f̌}}{\text{3. 3. 4. 7. 3. 3. 4. 7. 4. 3. 4. 3.}} = \frac{12}{48}$

28) 82, 3. $\frac{\text{ă b ă c ď e ď c f ğ ğ f}}{\text{3. 4. 3. 7. 3. 4. 3. 7. 3. 4. 7. 7.}} = \frac{12}{55}$

29) 85, 6. $\frac{\text{ă b | ă b | c ď c ď}}{\text{7. 7. 7. 7. 4. 3. 4. 3.}} = \frac{8}{42}$

30) 86, 31. $\frac{\text{a b c | a b c | d ĕ d ĕ}}{\text{6. 8. 7. 6. 8. 7. 4. 3. 4. 3.}} = \frac{10}{56}$

31) 89, 3. $\frac{\text{a b̌ c d e | a b̌ c d e | f̌ g g f̌}}{\text{4. 3. 7. 4. 3. 4. 3. 7. 4. 3. 7. 6. 4. 7.}} = \frac{14}{66}$

32) 92, 11. $\frac{\text{a b c d | a b c d | e e f̌ g f̌ g}}{\text{3. 4. 4. 7. 3. 4. 4. 7. 2. 2. 3. 6. 5. 7.}} = \frac{14}{61}$

33) 95, 6. $\frac{\text{a b c | a b c | d d d}}{\text{6. 6. 7. 6. 6. 7. 3. 4. 7.}} = \frac{9}{52}$

34) 97, 9. $\frac{\text{ă b | ă b | č ď e ď e č f̌ g g f̌}}{\text{3. 4. 3. 4. 3. 3. 4. 3. 4. 3. 7. 4. 4. 3.}} = \frac{14}{52}$

35) 99, 1. $\frac{\text{a a b b c | d d e e c | f ğ ğ f}}{\text{3. 4. 4. 4. 7. 3. 4. 4. 4. 7. 3. 4. 7. 7.}} = \frac{14}{65}$

36) 101, 20. $\frac{\text{ă ă b | č č b | d ĕ ĕ d}}{\text{4. 5. 4. 4. 5. 4. 4. 4. 5. 4.}} = \frac{10}{43}$

102, 32. $\frac{\text{a b | a b | c c c}}{\text{3. 3. 3. 3. 5. 5. 5.}} = \frac{7}{27}$

Vierzehntes Kapitel.

Neidharts Lieder und die Pastourellendichtung.

Wir haben bisher auf eine Frage keine Rücksicht genommen, die, wenn wir sie bejahen müssten, einen grossen Theil unserer Ergebnisse erschüttern würde. Es ist die Frage, ob nicht die Neidhartische Dichtung auf der altfranzösischen Pastourelle ruhe. Wackernagel, der in seinem Buche 'Altfranzösische Lieder und Leiche' 1846 zuerst von einem solchen Zusammenhange gesprochen hat, hebt gegen Schluss dieses Buches (S. 235 f.) zunächst den Einfluss der Pastourelle auf Neifen, Winterstetten, Steinmar, Niuniu und Johann v. Brabant hervor und fährt dann wörtlich fort: 'Der eigentliche Meister der deutschen Pastourellendichtung ist Neidhard; ihm folgt eine nicht geringe Zahl von Nachahmern. Wie seine Lieder fast sämmtlich die Sommerlust des Landvolkes mit Ballspiel und Tanz zum Motiv haben, so hat man sie fast sämmtlich sich als Tanzlieder zu denken, bestimmt für Tanz und Reigen seiner Standesgenossen bei Hofe. Der innere Zwiespalt aber der ganzen Dichtart, das Widerstrebende einheimischer und fremder, törperlicher und hövischer Elemente prägt sich bei ihm bis in die Form der Lieder aus: sie schwankt zwischen Kunst und Unkunst: bald dreitheilige wohlgebaute, bald zweitheilige oder ganz untheilige Strophen, je nachdem das höfische oder das volksmässige Element Oberhand gewann und er mehr die Pastourellen der Franzosen oder die Lieder des Volkes selbst vor Augen hat; das Vorbild jener ist namentlich da zu erkennen, wo

er gleichsam als Schritt und Sprung lange Verse und viel kürzere mischt. Er giebt aber mit richtigem Tacte der höfischen Form den Vorzug, wo er von sich aus darstellt und erzählt, der volksmässigen, wo er die Mädchen und die alten Weiber durch Wechselrede sich selber schildern lässt; die französische Pastourelle thut stets das erstere'. Ich lasse die mannigfachen schweren Irrthümer, an denen die Auseinandersetzung leidet, bei Seite und beschränke mich darauf hinzuweisen, wie allgemein Wackernagel sich hält, um eine Nachahmung der Pastourellen durch Neidhart darzuthun. Kurz vorher hatte er bei Neifen, Winterstetten etc. bestimmte Lieder genannt, in denen die Einwirkung der Pastourelle zu verspüren sei. Hier bei dem Meister nennt er kein einziges und zieht sich in seiner Beweisführung ganz auf die Form zurück, in der das französische Vorbild durchleuchten solle. Wo Neidhart dreitheilige Strophen baue und insbesondere, wo er lange und sehr kurze Verse mische, da habe er die Pastourelle vor Augen gehabt. Das ist herzlich wenig und man meint, dazu hätte er in der Periode, in der er dichtete, nicht aus dem Auslande sich Muster zu holen nöthig gehabt. Nun ist aber noch ein Widerspruch in Wackernagels Ausführungen. Mit Vorliebe mischt Neidhart lange und sehr kurze Verse in den Reien, also in zwei- oder untheiligen Strophen z. B. 5, 8. 7, 11. 10, 22. 11, 8 etc., die, wie Wackernagel selbst zugesteht, nach den Liedern des Volkes gebaut sind. Ausserdem ist nicht einmal das richtig, dass der Wechsel zwischen langen und kurzen Versen ein charakteristisches Merkmal der Pastourellen sei. Wer die Pastourellensammlung von Bartsch (Afrz. Romanzen und Pastourellen Leipz. 1870) durchblättert, wird im Gegentheil bemerken, dass die grosse Mehrzahl in gleichmässigen oder doch wenig von einander verschiedenen Versen dahin fliesst. — Wackernagel hat denn auch sehr bald seine Ansicht von der Einwirkung der französischen Pastourelle auf Neidharts Lieder bedeutend eingeschränkt. In seiner 1848 erschienenen Literaturgeschichte S. 247 ist von einer Nachahmung der Form nicht mehr die Rede,

und im Uebrigen heisst es: 'Den ersten Anstoss der neuen Schöpfung und noch gewisser deren Empfehlung im Kreise des Hofes mochte die französische Pastourelle geben: die näheren und die eigentlich bestimmenden Vorbilder jedoch gewährte die Heimath in den Tänzen und . . . Liedern, mit welchen das Volk den Beginn des Sommers und die geselligen Freuden des Winters beging'. Zugleich verweist er (Anm. 6), um doch irgendwo Pastourellenspuren bei Neidhart zu zeigen, auf MSH II, 115. (Haupt XLIV, 1—XLVI, 19). Dort stehen drei Lieder aus C, von denen das zweite und dritte in der That eine gewisse Aehnlichkeit mit den Pastourellen besitzt. Sie sind aber leider alle drei unecht, und zwar tragen sie so deutlich in Strophenbau, Reim, Anlage, Inhalt den Stempel der Unechtheit an der Stirn [1]), dass man sich billig wundern muss, wie Wackernagel auf sie Bezug nehmen konnte. Für uns jedoch ergiebt sich das werthvolle Resultat, dass Wackernagel unter allen echten Liedern kein einziges auffinden konnte, das ihm für seine, wenn auch schliesslich sehr schwache, mittelbare und äusserliche Ableitung der deutschen Dorfpoesie aus der Pastourelle eine Unterlage bieten konnte. — Aber obwohl Wackernagel selbst als den eigentlichen Quell der Neidhartischen Dichtung die Volkspoesie bezeichnet hatte, so blieb doch sein einmal ausgesprochenes Wort von der Pastourelle nicht ohne Nachwirkung. So bemerkt Tischer (1872), nachdem er 'eine Nachbildung der Pastourellen' durch Neidhart breit widerlegt hat (S. 41—53), zum Schluss: 'Immerhin kann jedoch die Möglichkeit zugegeben werden, dass er die Pastourellen gekannt und durch sie die Anregung zu seiner Dichtungsart erhalten habe'. Als ob irgend Jemandem mit der Andeutung einer unbestimmten Möglichkeit, für die man nicht den geringsten thatsächlichen Anhalt hat, gedient wäre.

Schmolke glaubte (1875) S. 18 — freilich in Wider-

[1]) 'Dass sie unter die Neidhartischen gekommen sind, hat nur ihr Schmutz verschuldet'. Haupt zu XLIV, 17.

spruch mit S. 7 A. 24 — wenigstens in einem Liede 46, 18 eine Verwandtschaft mit den Pastourellen zu sehen, und R. Meyer (1883), über Schmolke hinausgehend, hielt bei demselben Liede, sowie bei 44, 36. 48, 1 und 58, 25 'eine Nachbildung der Pastourellen für wahrscheinlich'. (S. 151). Da es nun nicht sicher ist, ob nicht ein Späterer noch weiter schreiten und den Wackernagelschen Irrthum in vergröberter und vergrösserter Gestalt wiederaufleben lassen wird, so dürfte es nicht umsonst sein, die mannigfaltigen und tiefen Gegensätze zwischen Neidharts Liedern und der Pastourellendichtung in aller Kürze klar zu legen.

Wenn wir in der Sammlung von Bartsch die kleinen Aëlislieder und die Fragmente, die II, 80—122 vereinigt sind, ausserdem die Pastourellen des Froissart, die für Neidharts Zeit nicht in Betracht kommen, ausscheiden, so bleiben insgesammt 157 Pastourellen von benannten und unbenannten Dichtern übrig. Von diesen 157 behandeln 124 ein und dasselbe Motiv.[1]) Der adlige Dichter, der immer in erster Person von sich erzählt, reitet (geht) am Morgen — gewöhnlich im Frühjahr: Ostern, April, Mai — aus und begegnet unterwegs einer einsamen Schäferin. Er sucht ihre Liebe durch Komplimente, Bitten, Versprechungen, bisweilen auch Hilfsleistungen zu gewinnen. Gelingt es ihm, was meistens der Fall ist, so macht er mit ihr sein 'jeu d'amors' und verlässt dann die Schöne, nicht selten unter cynischem Hohne; gelingt es ihm nicht, so reitet er ärgerlich von dannen. Man sollte meinen, dieses Hauptmotiv, das geradezu typisch für die Pastourelle ist, müsste, wenn Neidhart die Anregung, den Anstoss zu seiner Dichtung von den Pastourellen empfangen oder wenn er sie gar nachgebildet hätte, in seinen Liedern nachklingen. Aber nichts davon. Der Dichter reitet nie aus, begegnet nie einer einsamen Schäferin, führt nie mit einem

[1]) Die übrigen 33 zersplittern nach 15 verschiedenen, wenn auch theilweise sich nahestehenden Motiven. Dass von diesen vereinzelten Liedern eine literarische Wirkung ausgegangen sei, wird Niemand behaupten. Auf einige kommen wir unten zurück.

Mädchen eine Unterhaltung im Pastourellenstil, ja solche Unterhaltungen sind überhaupt höchst selten und ebensowenig endigen sie unmittelbar mit dem in den Pastourellen üblichen Schlusse. Und doch hatte der Dichter gar keinen Anlass, das französische Motiv aufzugeben. Es war poetisch, reizvoll, sinnlich prickelnd und für deutsche Hofkreise gewiss ebenso geeignet, wie es für die französischen war. Statt dessen bringt er in den Winterliedern, von denen zunächst allein wegen der Activität des Dichters die Rede sein kann, harmlose Tanzlieder, Minneklagen und Bauernsatiren, d. h. Motive, die der typischen Pastourelle völlig fremd sind; ja die beiden letzteren werden nicht einmal in vereinzelten, vom Typus sich entfernenden Ausnahmefällen betroffen. Ferner erzählt Neidhart von seinen Erlebnissen und Beobachtungen in den Winterliedern, die Pastourellendichter von den ihrigen in Frühlingsliedern. Wenn diese sein Vorbild waren, warum vertauschte er den lieblichen Frühlingshintergrund mit dem öden des Winters? — Ziehen wir aber seine Frühlingslieder zum Vergleich heran, so bilden von vornherein der objective Reienstil und der subjective Pastourellenstil einen unvereinbaren Gegensatz. Dort verschwindet die Person des Dichters, hier trägt und erzählt sie die Handlung. Daraus ergiebt sich von selbst die grundlegende Verschiedenheit des Inhalts.

Betrachten wir die Form der Pastourellen. Was die architectonische Form anlangt, so sind sie von einer innern Einheit und Geschlossenheit, die Neidhart in keinem Liede, in dem er von sich aus darstellt, irgendwie erreicht oder auch nur erreichen will. Man kann im Gegentheil sagen, die Vielheit und die Ungebundenheit ist in diesen Liedern sein Ziel. Von einzelnen Elementen der Komposition sind Natureingang und Refrain hervorzuheben. Die französischen Natureingänge sind fast ausschliesslich Frühlingseingänge (nur vier Wintereingänge); aber während der deutsche Frühlingseingang die Wurzel ist, aus der das Lied spriesst, ist der französische äussere Dekoration und sinkt in den meisten Fällen zu einer

leeren Zeitbestimmung herab (s. oben S. 39), die sich nicht selten bis zu einem knappen und kahlen en mai II, 91; el mois de mai III, 24; de pascour un jor III, 22; à l'entree dous tens novel II, 41; par le tens bel d'un mai nouvel II, 58 u. s. w. verdünnt. — Andererseits ist der Refrain ein sehr beliebtes Ingredienz der Pastourelle. Er findet sich 55 mal, und zwar ist er gewöhnlich Wortrefrain. Bei Neidhart dagegen ist der Wortrefrain nirgends vorhanden, und der musikalische in einem einzigen Falle, aber auch dort wahrscheinlich weniger ein vom Dichter zugefügter Schmuck, als die Wiedergabe der Chorjauchzer im Liederbuche eines Spielmanns. — Der metrischen Form ist schon flüchtig gedacht worden. Die Dreitheiligkeit in den Winterliedern auf das Vorbild der Pastourellen zurückzuführen, war ein unglücklicher Einfall Wackernagels. Mit der Dreitheiligkeit ist aber die Aehnlichkeit der Formen erschöpft. Denn alles andere weicht ab. Die Stollen sind in den Pastourellen gewöhnlich zweireimig a b a b, in den Winterliedern ebenso gewöhnlich dreireimig a b c a b c. Von der in den Pastourellen so beliebten Anreimung des Abgesanges an den Aufgesang nur einmal eine schwache Spur in 53, 35. Andere Reimkünste jener wie Reimhäufung, Durchreimung durch mehrere Strophen oder durch das ganze Gedicht u. s. w. sind bei Neidhart gar nicht, oder, wie die Reimhäufung, in einem einzelnen Liede vertreten. Ferner sind die Verse in den Pastourellen fast durchweg geringen Umfangs, am häufigsten ist der Siebensilbler, daneben der Fünf- und Sechssilbler, das würden im Deutschen Verse von 2—4 Hebungen sein. Im Winterliede bilden dagegen, wie wir gesehen haben, die langen Verse das eigentliche Gerüst der Strophe. In den Reien aber, wo die Verse kürzer sind, stimmt weder Inhalt noch Strophenbau mit den Pastourellen zusammen.

So ergeben sich bei einem Vergleich der beiden Dichtungsgebiete die grössten und einschneidendsten Verschiedenheiten. Muss aber auf Grund dessen eine von den Pastourellen ausgegangene Anregung als nicht sichtbar und ihre Nachahmung

als ausgeschlossen bezeichnet werden, so können Ausnahmen von dieser allgemeinen Regel für vereinzelte Lieder nur dann zugestanden werden, wenn diese Lieder eine auffällige Aehnlichkeit mit den Pastourellen haben und diese Aehnlichkeit sich aus keinem deutschen Vorbilde erklären lässt. Diese Voraussetzung trifft für die vier Lieder, bei denen Meyer eine 'Nachbildung' für wahrscheinlich hält, nicht zu. Prüfen wir zuerst dasjenige Lied, das auch Meyer voranstellt: 46, 28. Welches ist sein Inhalt? Auf einen reich ausgeführten Natureingang, der uns echt deutsch anweht, folgt ohne jegliche Verbindung: Meine Freunde rathet mir, wie ich mich gegen ein Weib verhalten soll, das sich gegen mich wehrte, als ich sie beim Flachsschwingen 'begreif'. Die Magd stiess und schlug mich heftig und fuhr mich zornig an. Dann briet sie sechs Birnen und gab mir zwei davon. Hätten wir das Obst nicht gefunden, ich wäre in mîn ouge tôt . . . Langiu mære lât iu kürzer machen . . ich gesach nie jungez wîp sô grimmeclîch geslahen . . . daz versuonte sî ouch sît ûf einer derreblahen. Diese Inhaltsangabe vergleiche man mit dem oben gegebenen Grundriss der typischen Pastourelle. Nicht ein einziger Zug ist von wirklicher und noch viel weniger von auffallender Aehnlichkeit [1]). Die übliche Einleitung vom Spazierritt am frühen Morgen fehlt. Der Dichter macht der Magd weder Komplimente noch Versprechungen, ja er spricht überhaupt kein Wort, sondern schreitet sogleich zur That. Mitten in den Kampf schiebt sich eine gemüthliche Scene; den Schluss macht ein nachträglicher Bericht über spätere Erfolge; beides ohne Seitenstück in den Pastourellen, der Neidhartischen Art aber durchaus gemäss. Meyer legt denn auch auf den Inhalt kein Gewicht, er ist sich bewusst, dass sich ein bestimmtes Vorbild nicht aufzeigen lasse', aber 'der Gang der Erzählung' und die 'straffe Einheit der

[1]) M. meint allerdings S. 149, Schmolke hätte für dieses Lied eine weitgehende Aehnlichkeit mit der Pastourelle nachgewiesen. Aber weder auf S. 7, die M. citirt, noch auf S. 18, wo Schm. des Liedes gedenkt, noch sonst wo ist ein solcher Nachweis zu finden.

Komposition' stimme zu dem Muster. Das sind sehr schwache Kriterien, wenn man in einem Einzelfalle bei einem Dichter, der sonst ganz auf nationalem Boden steht, Nachahmung fremder Vorbilder behaupten will. Doch ich muss das erste unter Hinweis auf die Inhaltsangabe bestreiten und das zweite erheblich einschränken. Denn die erste Strophe hat mit der zweiten gar keinen Zusammenhang; in der zweiten Strophe werden die Ergebnisse der beiden nächsten vorausgenommen, in Strophe 3 beginnt die Erzählung von neuem und hat einen leidlichen Fortgang bis zur Mitte von Strophe 4. Dort schneien plötzlich die gebratenen Birnen hinein. Das Ende des Rencontres aber erfahren wir nicht. Der Dichter begnügt sich in der letzten Strophe zu melden, dass er später auf einer 'derreblahe' sich für die empfangenen Schläge schadlos gehalten habe. Eine derartig lose Komposition haben die Pastourellen nirgends, und deshalb stimmen Original und Kopie schlecht zusammen. Soviel ist freilich richtig, dass das Lied immer noch eine grössere Einheit der Komposition oder, wie Meyer es nennt, Abrundung der Handlung hat, als die andern Winterlieder. 'Und diese Abrundung scheint sich nur aus fremdem Muster zu erklären'. Warum? Wenn der Dichter, wie hier, sich entschloss, sich auf die Behandlung eines einzigen Stoffes zu beschränken, so ergab sich die Einheit, die Abrundung ganz von selbst. Den andern Liedern fehlt sie bloss darum, weil er mehrere Motive nebeneinander verarbeiten will. Das zeigt am besten die grosse Mehrzahl der Reien, die eine noch viel bessere Abrundung der Handlung aufweisen, als 46, 28. Und wer wird deshalb bei ihnen nach fremden Vorbildern suchen [1])? —

Für 44, 36 und 48, 1 gilt das eben Ausgeführte in verstärktem Grade. In 44, 36 tritt beim Tanz der Dichter an eine Schöne heran; worauf die Mutter ihm die Unterhaltung untersagt und die Tochter jede Beziehung zu ihm verschwört. In 48, 1 raubt der Dichter einem Mädchen einen gläsernen

[1]) Zu 46, 28 u. 48, 1 vgl. auch oben S. 189.

Griffel, giebt ihn aber auf ihre zornigen Forderungen hin wieder heraus. In beiden sind fremdartige Strophen der kleinen Erzählung angeschweisst. Beide Lieder sind nach Inhalt und Komposition der Pastourelle so ungleich, wie möglich. Bei 44, 36 ist sich auch Meyer selber sehr unsicher.

In 58, 25 ist von fünf Strophen eine, in der 'möglicherweise' nach Meyer (S. 151) eine Nachahmung, 'eine Bearbeitung eines französischen Originals' vorliegt. Ein getelinc will durchaus, dass ein Mädchen in den Spiegel seines Schwertknaufs blicke, diese lehnt es aber beharrlich ab. 'Das ist vielleicht eine Episode aus einem romanischen Gedichte, in denen ähnliche Situationen häufiger erscheinen'. Zum Belege hierfür beruft sich Meyer auf Bartsch II, 12 und Raynouard unter Miralh III. Bei Bartsch II, 12 ist wohl ein Spiegel zu finden, aber von einer Spiegelscene keine Spur; und die Berufung auf Raynouard ist für die französische, ja selbst für die provenzalische Pastourelle ohne Bedeutung. Denn von letzteren ist vorneidhartisch nur die Pastourelle Marcabruns (Bartsch chrest. prov. [4]51, 36) und vielleicht noch die bei Diez, altromanische Sprachdenkm. S. 119. In beiden kommen Spiegelscenen nicht vor.

So vermögen wir bei den von Meyer aufgeführten Fällen eine Nachahmung nicht zu erkennen, und es ist schade, dass Meyer sich durch seine sehr zutreffende Betrachtung[1]), die er hinterher anstellt, nicht von vornherein hat leiten lassen. Wir

[1]) S. 152. 'Weit eher konnte N. selbständig von seinen altvolksthümliche Liedchen höfischer Form annähernden Gedichten zu ähnlichen Gestaltungen wie die Pastourelle gelangen, als er, von diesen ausgehend oder auch nur angeregt, jede mehr als äusserliche Aehnlichkeit mit den Pastourellen vermeiden konnte'. — Uebrigens lassen sich 44, 36 u. 46, 28 auch chronologisch nicht mit den übrigen Winterliedern in Einklang setzen, wenn M. Recht hätte, dass sie in die Zeit des Kreuzzuges gehörten, auf dem N. die Pastourelle kennen gelernt habe. Denn die Lieder liegen nach M.s und auch meiner Ansicht den eigentlichen Dörperliedern voraus. Diese müsste N. sonach erst nach dem Kreuzzuge, d. h. nach 1219 gedichtet haben. Das ist mit Wolframs bekannter Anspielung nicht zu vereinigen.

wären dann einer Widerlegung seiner Annahmen überhoben gewesen.

Wäre es überhaupt zulässig, irgend eine zufällige Aehnlichkeit zwischen einer vereinzelten Pastourelle und einem vereinzelten Liede Neidharts als Kriterium der Nachahmung hinzustellen, so könnte man mit weit besserem Rechte, als es sonst geschehen ist, manche derartige 'Nachahmung' behaupten. So giebt es mehrere Pastourellen (II, 58. 77. III, 21. 22), in denen ein Bauerntanz mit daran sich schliessender Prügelei geschildert wird. Wie nahe liegt es, daraufhin 38, 9 und 73, 24 für Nachbildungen der Pastourelle zu erklären? Wir haben ferner zwei Gespielenlieder unter den Pastourellen (II, 24. 26), die nicht entfernt so weit von den Neidhartischen abstehen, als die von Meyer genannten von ihren angeblichen Originalen. Und endlich haben wir zwei Liedchen (II, 90 und III, 31), die den Streit zwischen Mutter und Tochter behandeln, und von denen man namentlich das erste als das Prototyp aller Neidhartischen Mädchenlieder ausgeben könnte. Es ist sehr kurz, am Schlusse vielleicht fragmentarisch, und ich will es im Wortlaut hersetzen:

C'est la jus c'on dit es pres
jeu et bal i sont cries;
Enmelos i veut aler,
a sa mere en aquiert gres.
'par dieu, fille, vous n'ires;
trop y a de bachelers'.

Die Aehnlichkeit, meine ich, ist schlagend. Dass das Liedchen meinen Vorgängern entgangen ist, glaube ich nicht; aber sie haben es nicht benutzt in dem richtigen Gefühle, dass die Reien zu fest in deutsch-volksthümlichem Boden wurzeln, als dass man sie auf eine zufällige Uebereinstimmung hin als Nachahmungen fremder Vorbilder ansehen sollte. Dasselbe gilt natürlich von den andern erwähnten Parallelen [1]). Von

[1]) Wie wirkliche Nachahmungen von Pastourellen aussehen, kann man an CB. 43. 52. 57. 63. 119. 120 u. an Tannhäusers 2. u. 3. Leich

einem höhern Gesichtspunkte aus sind freilich solche Uebereinstimmungen nicht zufällig. Sie sind vielmehr das natürliche Produkt übereinstimmender, ursächlicher Kräfte. Klima, Kultur, Lebensverhältnisse, Abstammung, Empfindungen, Anschauungen, geschichtliche Einflüsse sind bezw. waren in Deutschland und Frankreich viel zu gleichartig, als dass nicht in der Dichtung, wie auf vielen andern Gebieten sich hätten zahlreiche Parallelen ganz unabhängig von einander ergeben sollen. Der französische Bauer lebte im Grunde so wie der deutsche, er hatte seine Spiele und Tänze, er schlug beim Streit mit der Faust drein, die Töchter sehnten sich auch dort nach dem Reigen und nach den bachelers, die Mütter waren von derselben Sorge um sie erfüllt, und der Frühling, der Mai wurde fast allenthalben in verwandten Formen dort wie hier gefeiert (Mannhardt giebt dafür viele Belege). Wie sollten bei der Wiederspiegelung des Lebens in der Poesie nicht ähnliche Bilder entstehen? Ja, ich halte es für sicher, dass wenn im 12. oder 13. Jahrhundert in Frankreich ein Dichter wie Neidhart an die volksthümliche Dorfpoesie angeknüpft hätte, wir ein überraschend ähnliches Seitenstück zu unseres Neidhart Reien empfangen haben würden. Aber der höfische Geschmack verhinderte dies. Man übertrug lieber, wie Gröber (die altfranz. Romanzen und Pastourellen Zürich 1872 S. 18) richtig erkannt hat, als man an der vornehmen Damenwelt sich satt gesungen hatte, die sons d'amors auf das Schäferleben und weidete sich an den erträumten Liebesabenteuern mit naiven ländlichen Schönen. Dadurch wurde die volksthümliche Dorfpoesie verschüttet, und nur wenige Liedchen, vielleicht gar nur ein einziges, das vorhin citirte [1]), rettete sich durch die Ungunst der Zeiten und Menschen

MSH. II, 82b u. 84a lernen. Nicht unbeeinflusst von der Pastourelle scheinen Neifen 34, 26 und einige unechte Neidharte z. B. der von Wackernagel angezogene XLIV, 25 (Hpt) zu sein.

[1]) Dieses eine möchte ich doch gegen Gröber, der alle Lieder bei Bartsch für Kunstprodukte hält, als rein volksthümlich in Anspruch nehmen.

hindurch. Dasselbe Schicksal drohte der deutschen Dorfpoesie, und wir wüssten so wenig von ihr, wie von der französischen, wenn nicht Neidhart zu glücklicher Stunde den schlichten Sang des Volkes aufgenommen und in treuen Nachbildungen den späteren Jahrhunderten bewahrt hätte.

Berichtigungen:

S. 80. A. 1 85, 6.

S. 129 Z. 21 sondern schlicht, kernig und sinnlich-anschaulich wieder u. s. w.

S. 130 ist das Beispiel vom „winter“ zu streichen.

S. 257 A. 2 turloye.

S. 274 Z. 24. Zwei — . . . . oder drei —

ACTA GERMANICA.

Organ für deutsche Philologie

herausgegeben

von

Rudolf Henning und **Julius Hoffory.**

Band II, Heft 3.

Studien zu Hans Sachs. I.

Von

Carl Drescher.



Berlin,

Mayer & Müller.

1891.

Hans Sachs und die Heldensage.

Von

Carl Drescher.

Inhalt.

Vorwort.

Die folgenden Capitel stehen nur lose mit einander in Verbindung, sie werden zusammengehalten durch die verschiedenen Beziehungen des Hans Sachs zur Heldensage, wie sie sich in besonderer Behandlung einzelner ihrer Stoffe oder in gelegentlichen Anspielungen zeigen. Die einzelnen Züge sollen sich schliesslich zu einem Gesammtbilde vereinigen. Um die Vollständigkeit des Ganzen nicht zu zerstören, wurde der zweite Teil von Abschnitt VII, welcher den Versuch behandelt, der Sage von der Königin Theodolinde näher nachzugehn, nicht von dem übrigen Inhalt des Capitels getrennt, wenn auch die Untersuchung streng genommen über das hier gestellte Thema hinausgreift. Das dort Gebotene ist ein erster Versuch auf einem noch unbetretenen Gebiete.

Es erübrigt mir noch, ausser Herrn Professor Dr. Erich Schmidt, den ich bitte, die Widmung der folgenden Zeilen freundlichst anzunehmen, Herrn Oberbibliothekar Dr. Reinhold Köhler in Weimar, ebenso wie den Bibliotheken von Berlin, Dresden, München und Frankfurt für bereitwilligst gewährte Unterstützung meinen herzlichen Dank zu sagen.

Marburg, Dezember 1890.

C. D.

Einleitung.

Die seit dem dreizehnten Jahrhundert, zunächst von Seiten der Chronisten und Geistlichen, wieder neu aufgenommene Polemik gegen die Heldensage, hatte mit der Zeit ihre Früchte getragen. Wir bemerken deutlich, wie sich seit dem vierzehnten Jahrhundert ein Umschwung in der Werthschätzung der alten Sagen zu deren Ungunsten vollzieht, und im fünfzehnten Jahrhundert sind Erscheinungen wie Herzog Balthasar von Mecklenburg und etwas später Kaiser Max nur mehr Nachzügler einer vorübergeschwundenen Epoche. Verschiedene Momente hatten zusammengewirkt, um jenen Umschwung hervorzurufen. Die schweren Zeiten des vierzehnten Jahrhunderts mit ihren gesellschaftlichen Erschütterungen machten die Gemüther wieder mehr dem kirchlichen Einflusse zugänglich; die veränderte Richtung der ganzen Entwicklung, die sich in den Händen des Bürgertums auf eine breitere Grundlage gestellt hatte, suchte sich praktischere Ziele als die poetischen Ideale des Rittertums; die neue Wissenschaft, die sich allmählich zu entwickeln begann, machte sich mit unmündiger Kritik daran, die Erzeugnisse der Heldensage mit dem Verstande zu prüfen, statt sie poetisch begreifen zu lernen. Das classische Werk des deutschen Heldensanges fiel der Vergessenheit anheim, und endlich zerriss die Reformation, durch die auch dasjenige, was bisher als heilig und unantastbar gegolten, der Kritik erlag, den letzten dünnen Faden, der die Heldensage als solche noch mit dem Interesse der Gelehrten und Gebildeten verknüpfte.

Die abnehmende Gunst der höheren Kreise hatte den Heldensang in die unteren Schichten des Volkes zurückgedrängt und hier hatte er zunächst noch festen Boden gefunden. Kaiser Friedrich III. liess im Jahre 1488 auf dem Wormser Friedhofe ein Grab öffnen, um sich von der Wahrheit einer Tradition zu überzeugen, derzufolge an jener Stelle die Gebeine des „hürnen Risen Sifridus" ruhen sollten; in verschiedenen geistlichen Spielen aus dem Ende des fünfzehnten und dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts finden wir, naturgemäss auf der Seite der Gegner des Heils und des Heilandes, verschiedentlich Personen mit Namen aus der Heldensage. Das sog. Heldenbuch des Caspar von der Roen, geschrieben 1472, schöpfte aus einer herabgekommenen volksmässigen Ueberlieferung; in naher Beziehung zu dem Gedichte „Der wunderer" bei Caspar, steht das Fastnachtspiel vom „Perner und dem wunderer" (gedr. bei Keller, Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert), beide Dichtungen behandeln durchaus den gleichen Stoff und zeigen sogar wörtliche Uebereinstimmungen. Die Kämpfe im Rosengarten der Kriemhild fanden dramatische Bearbeitung, wir kennen eine solche aus dem Jahr 1511 in den von Vigil Raber aufgezeichneten Sterzinger Spielen[1]), wo sechs von den zwölf Helden vorgeführt werden, eine andere besitzen wir in der Dramatisierung der Berliner Fragmente, nach Philipp, Zum Rosengarten. Halle 1879. s. XI aus dem Jahr 1533. Diese Bearbeitung ist direct aus dem gedruckten Heldenbuche geflossen (vgl. Philipp, a. a. O. s. LIV).

Als nach Erfindung der Buchdruckerkunst die literarischen Erzeugnisse der vergangenen Jahrhunderte allgemein zugänglich gemacht wurden, ward auch den Dichtungen der Heldensage eine neue, letzte Fixierung zu Teil. Als innere Belebung der alten Sagen sind jedoch diese Drucklegungen nicht zu betrachten, sie sind nur der natürliche Anteil an einem glänzenden,

[1]) Sterzinger Spiele nach Aufzeichnungen des Vigil Raber, herausgegeben von Dr. Oswald Zingerle. Das recken spiel Bd. I s. 146—164; das Stück ist schon vorher, doch etwas weniger genau abgedruckt durch Obrist, Germ. XXII s. 420—29.

allen literarischen Erzeugnissen zu Gute kommenden Aufschwung. So ward um das Jahr 1477 das „Heldenbuch" zum ersten Male gedruckt und erlebte 1590 seine letzte Auflage. Zu Nürnberg erschien um das Jahr 1530, dann verschiedentlich wiederholt, das „Lied vom hürnen Seyfrid," in andern Einzeldrucken waren zugänglich Ecken Ausfahrt Augsburg o. J. (1491), dann 1512 bis 1577; Sigenot, zuerst Heidelberg 1490; Laurin, Strassburg 1500; das Hildebrandslied, Strassburg o. J., dann Nürnberg 1520. Aber was bedeutet die Gesammtheit der aus dem Kreise der Heldensage gedruckten Gedichte gegen die übrige literarische Production? Wie gering schon in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts die Zahl derjenigen geworden war, die sich noch für Heldensage interessierten, zeigt unter andern das Messmemorial des Frankfurter Buchdruckers Michael Harder vom Jahre 1569; als verkauft sind dort angeführt 202 Exemplare von Schimpff und Ernst, 233 der sieben weysen meister gegen 34 Exemplare des hürnen Seyfried und 4 des gedr. Heldenbuchs.

All diese im Druck zugänglichen Dichtungen der Heldensage waren Hans Sachs, wie in der folge im Einzelnen zu zeigen sein wird, bekannt; auf Kenntniss handschriftlicher Ueberlieferung dagegen dürfen wir nicht schliessen. Zur Heldensage als solcher hat Hans Sachs kein innigeres Verhältnis. In seinem Urteil über sie nimmt er, gleich weit entfernt von der ablehnenden Kritik der Gelehrten, wie von dem urteilslosen Glauben des Volkes, eine Mittelstellung ein. Er bezweifelt nicht die Glaubwürdigkeit dessen, was die Heldensage berichtet, am Schlusse des Spruchgedichtes von der Königin Theodolinde Keller-Goetze 16, 223 findet sich z. B. eine von Hans Sachs hinzugefügte, ausdrückliche Versicherung der Wahrheit des Erzählten nebst Angabe der Zeit, in der sich der geschilderte Vorfall zugetragen haben sollte, aber er weiss nichts mehr von der Identität Dietrichs von Bern mit Theoderich dem Grossen, die früheren Jahrhunderten noch ganz geläufig war. Die Kämpfe der alten Helden, wie er sie las, sucht er auf eigene Faust historisch zu betrachten, und so erscheinen sie ihm

ebenso als Fortsetzungen der Olympischen Spiele und der römischen Gladiatorenkämpfe wie als Vorgänger der späteren Zweikämpfe und Duelle des deutschen Adels, die schliesslich Maximilian I. als „unchristenliche that“ zu verbieten sich veranlasst sah, vgl. den „Fechtspruch, Keller-Goetze 4, 209 ff. So nahm er im Grunde die Heldensage als Geschichte, in diesem Sinne waren ihre Erzählungen Stoffquelle für ihn und er bearbeitete sie dann unter demjenigen Gesichtspunkte, der überhaupt für den grössten Teil seiner Poesie massgebend war, nämlich dem moralischen, ganz der Neigung des sechzehnten Jahrhunderts entsprechend, das mehr von der Poesie verlangte, als blosse Befriedigung aesthetischen Genusses, und das den Begriff der „schönen“ Literatur nicht kannte. Eine derartige moralisierende Betrachtungsweise war zwar der Heldensage gegenüber neu, aber gerade sie verträgt eine solche am wenigsten. Die höchsten Leistungen deutschen Heldensanges, Nibelungenlied und Gudrun, hat Hans Sachs ausserdem nicht gekannt; was er kannte, entstammte der sinkenden Zeit epischer Dichtung. Die stets wiederholten Schilderungen von Kämpfen und Abenteuern, wie sie aber die Epigonenzeit brachte, boten moralischen Tendenzen keine Handhabe, so kommt es denn, dass Hans Sachs eine Reihe der bekannten Helden nur einmal gelegentlich erwähnt, während der trewe Eckhart unserm Dichter eine vertraute Gestalt geworden ist. Wie das Streben, die Heldensage dem Gesichtspunkte der Moral unterzuordnen, dazu führt, einem widerstrebenden Stoffe Gewalt anzuthun, davon kann die Tragödie vom „hürnen Seufrid“, die zunächst behandelt werden soll, ein deutliches Beispiel ablegen.

I. Der hürnen Seufrid.[1]

Während literarische Neuheiten von allgemeinerem Interesse meist bald nach ihrem Erscheinen von Hans Sachs für seine Dichtung ausgebeutet wurden, dauerte es etwa zwanzig Jahre, bis der Dichter sich zur dramatischen Behandlung des Siegfriedsliedes entschloss. Der Grund dieser auffallenden Erscheinung liegt einerseits in dem allgemeinen Verhältnisse des Dichters zur Heldensage (vgl. die Einleitung), andrerseits aber in seiner künstlerischen Entwicklung. Hans Sachs war, als das Siegfriedslied erschien, noch nicht zur dramatischen Behandlung derartiger Gedichte vorgeschritten. Bis zum Jahre 1544 hatte er in seinen grösseren Dramen, abgesehen von der Bibel, nur Stoffe classischen oder humanistischen Ursprungs[2]) behandelt, in dem genannten Jahre jedoch greift er in der freieren Form des Fastnachtspieles zum ersten Mal einen Stoff der Renaissanceliteratur auf, der aber zunächst — und dies mag für ihn bestimmend gewesen sein — noch in der Sphäre des landläufigen Fastnachtspieles und Schwankes liegt, nämlich den „schwangern pawer" nach Boccaccio Dec. 10, 3; es ist dies zugleich das erste seiner Fastnachtspiele, welches sich nicht ohne Ortswechsel denken lässt. Hiermit setzt die lange Reihe derjenigen dramatischen Bearbeitungen ein, deren Stoffe aus Boccaccio,

---

[1]) Gedruckt bei Keller-Goetze 13, 334 ff.; Hallenser Neudrucke No. 29. Nach der Handschrift des Dichters herausgegeben von E. Goetze 1880; Tittmann, Dichtungen von Hans Sachs[2]. 3. Theil. Leipzig 1885.

[2]) So Lucretia, Virgina, Henno, Pluto, Caron mit den abgeschiedenen geisten u. a.

den Volksbüchern, Chroniken und sonstigen Werken der erzählenden Litteratur entlehnt sind, und man kann deutlich an dieser reichen Production den allmählichen Fortschritt in der künstlerischen Entwicklung des Dichters aufzeigen. Man bemerkt, wie Hans Sachs zunächst die neuen Stoffe, noch ganz auf dem Boden der überlieferten Technik stehend, zu behandeln sucht, wie diese sich widerspenstig zeigen (der schwanger pawer, 25. Nov. 1544; die marggreffin Griselda, 15. April 1546), wie das Ringen mit der Vorlage ihm Fortschritte abnötigt, bei denen wir unter dem Neuen die alte Weise deutlich wiedererkennen, und so ergibt sich eine stetige Entwicklung, in deren Verlaufe Hans Sachs zu einer hohen Stufe des Könnens und der Selbständigkeit seinen Vorlagen gegenüber gelangt, auf welcher wir ihn zum Teil auch in der hier vorliegenden Tragödie vom „hürnen Seufrid“ erblicken werden.

Die Forschung muss diesem Werke ein ganz besonderes Interesse entgegenbringen, einerseits weil die Quelle für Act VII bisher noch eine umstrittene war, andrerseits weil sich da, wo Hans Sachs bekannten Vorlagen folgt (in den ersten 6 Acten), eine Reihe von Abweichungen ergeben, die wir mit Rücksicht auf die Entstehungszeit der Tragödie doch nicht mehr mit Tittmann a. a. O. s. XXX als zufällige bezeichnen dürfen. Die Abweichungen mit Rücksicht auf die Quellenfrage zu untersuchen, wurde bisher noch nicht versucht, es wird sich jedoch zeigen, dass diese für die Beantwortung der Frage nach der Vorlage von Act VII Winke zu geben geeignet sind.

Es ist lange bekannt, dass das Siegfriedslied Quelle ist für die ersten 5 Acte der Tragödie; im einzelnen entsprechen diese etwa folgenden Versen des Liedes: Act I = S. L. str. 1—7, 1; Act II = S. L. str. 7, 2—18. str. 32; Act III = S. L. str. 19 — 31, 33—60; Act IV = S. L. str. 61—100; Act V = S. L. 100—172.[1]) In den ersten beiden Acten verfährt der Dichter

[1]) Vgl. auch B. Philipp, Zum Rosengarten. Halle 1879. Einl. s. XXXXIV. Diese Arbeit, für die Rosengartenüberlieferung verdienstlich, bietet für den „hürnen Seufrid“ keine Förderung.

seiner Vorlage gegenüber durchweg verbreiternd.[1]) Er entwickelt zunächst aus der Vorlage eine ihm geläufige Art der Exposition: der Fürst mit seinen Räten (Trag. d. Fürsten Concreti, Keller 2, 22; Griselda 2, 40 etc.). Abweichend von den Vorlagen sind die letzteren bei Hans Sachs immer benannt — hier Dietlieb und Hortlieb — und der Dichter findet die Namen entweder an andern Orten der benutzten Quellen (so ist der Name Dietlieb dem Rosengarten des gedr. Heldenbuches entnommen), oder er bewegt sich in Analogiebildungen wie Hortlieb zu Dietlieb, Ortus zu Fortus (der Jüngling im Kasten 13, 252) [2]) u. s. f. Für den Namen unseres Helden braucht Hans Sachs die Form Seufrid. Aus dem Umstande, dass die vor Abfassung der Tragödie erschienenen bekannten Drucke des S. L. durchweg die Namenform Seyfrid Sifrit zeigen, mit Golther (Ausgabe des S. L. — Hall. Neudr. 81/82 s. IX) auf einen uns unbekannten Druck zu schliessen, der die Form Seufrid geboten und den Hans Sachs benutzt hätte, scheint mir nicht nötig. Die Gestalt Siegfrieds lebte in Mittel- und Unterfranken, wie die verschiedenen Spuren zeigen, lebhaft in der Phantasie des Volkes, in Nürnberg entstanden die ersten Drucke des S. L., die Handschrift Caspars v. d. Rön, welche den Rosengarten enthält, ist in Unterfranken geschrieben, vgl. auch die ebendaselbst localisierte Sage von der Seifridsburg und dem

[1]) Wörtliche Uebereinstimmungen mit der Vorlage in str. 2, $_1$ = v. 61; 3, $_1$ = v. 67; 3, $_3$ = v. 72; 31, $_{1-3}$ = v. 355- 57; str. 56, $_3$ = v. 445; str. 58, $_1$ = v. 452; str. 85, $_2$ = v. 570; str. 149, $_2$ = v. 704 u. s. f. Hier wie im folgenden ist nach Goetzes Ausgabe in den Hallenser Neudrucken citiert.

[2]) Andre Beispiele für diese Art und Weise der Namengebung sind: Die Namen der beiden Räte Marco und Therello in der Griselda (nach Dec. 10, 10), genommen aus Dec. 10, 9 (her torello und der soldan von Babiloni) und aus Dec. 10, 8 (Titus und Gisippus); der Name Certal (baur im fegefeuer) Goetze, Fastnachtsp. No. 42) aus Dec. 6, 10 (Münch Zwifell von Certaldo); Landolfo (listig bulerin, Goetze No. 43) nach Dec. 2, 4 (Kaufmann Landolfo). Im „weinent hündlein“ (Goetze No. 61), welches auf Stainhöwels Esop zurückgeht, stammt der Name Balbana aus Dec. 5, 4 (die nachtigal), und ist Felix Spini eine Analogiebildung nach Malaspini Dec. 2, 6 (Beritola) u. s. f.

Schweinehirten Säufritz (Z. E. XXXII Ztschr. f. d. A. 12, 385). Schon im Rg. in Caspars Heldenbuch, entstanden 1472, wird die der Hans-Sachsischen nahe stehende, herabgekommene volksmässige Form Saufrid Saüfrid gebraucht; so ist es wohl am wahrscheinlichsten, dass der volksmässige Dichter die volksmässige Form des Namens absichtlich oder unabsichtlich in seine Dichtung aufgenommen hat.

Wie Hans Sachs den Character seines Helden aufgefasst wissen wollte, zeigen die Verse 10 f. und 1112; Siegfried ist ihm der Typus zuchtloser Jugend, daher suchte er ihn des Heldenhaften zu entkleiden und die familiären Züge herauszuarbeiten. So wird Siegfried als „frech, verwegen, mutwillig und ruedisch" bezeichnet, der königliche Vater klagt über den ungeratenen Sohn, dessen Gemüt allein zu „groben, beurischen Dingen" stehe, und wie ein Bürgerknabe des 16. Jahrhunderts wird der Königssohn in die Fremde geschickt, sich zu bilden und etwas zu lernen. Er zieht fort, kommt zu einem Schmiede, hilft bei der Arbeit, erregt durch seine Stärke und Gewaltthätigkeit des Meisters Furcht und tötet, in den Wald gesendet, den Drachen, der ihn selbst hätte verderben sollen. Der epische Bericht über seine That und über die Erlangung der Hornhaut bildet den Eingang des zweiten Actes. Des Lebens bei dem Schmiede überdrüssig, beschliesst der Held sich nach Worms zu begeben, aber während das S. L. einfach erzählt str. 11,4: „er zoch an Küng Gybichs hoffe", motiviert Hans Sachs diesen Entschluss:

v. 219 wil mich abton meinr groben weis,
hoffzuecht leren mit allem fleis.

Diese Motivierung steht aber im Widerspruch mit der in den Versen 10 u. 1112 gegebenen Auffassung, die auch noch an andern Stellen der Tragödie hervortritt. Wir treffen hier auf eine Erscheinung, auf die wir später noch des näheren zurückzukommen haben, die jedoch schon hier zu charakterisieren ist; der Dichter ist nicht im Stande, seine Auffassung einer anders angelegten Vorlage gegenüber consequent durchzuführen und schädigt den beabsichtigten Gesammteindruck um einer einzelnen Motivierung willen.

Weit gelungener als diese eben berührte Zuthat erscheint die Einführung des Turniers v. 257 ff., zu welcher der Dichter die Anregung leicht aus str. 172 des S. L gewinnen konnte; dort ist von „sechtzehen" Turnieren die Rede, die anlässlich der Hochzeitsfeier Siegfrieds und Crimhilts gehalten wurden. Und während Crimhilt im S. L. bei ihrer Entführung ohne einen besonders ausgesprochenen Zweck in einem Fenster steht, S. L. str. 17,2 .... die that umb ein mittag

wol in ein Fenster stane ...,

schaut sie bei Hans Sachs von der Zinne des Turmes dem veranstalteten Kampfspiele zu. Sie äussert sich zugleich mit hohem Wohlgefallen über den kämpfenden Siegfried, und ihre Worte bieten eine geschickte Hindeutung auf ein beginnendes Liebesverhältnis der beiden. Die Notwendigkeit einer solchen Hindeutung konnte dem Dichter abermals durch zwei spätere Stellen des Liedes nahe gelegt werden, str. 51,3—4 sagt Siegfried von Crimhilt:

die ist mir wol bekandt,
wir warn eynander holde in jres vatters landt,

und str. 101,4 spricht Crimhilt zu Siegfried:

ich hab dich ritter in meynes vatters haus gesehen,[1])

Man erkennt leicht, wie zwanglos Hans Sachs einen versteckten Bericht seiner Vorlage an die passende Stelle gebracht und nachhinkende Erzählung in gegenwärtiges Werden aufs glücklichste umgesetzt hat.

Einen kühnen Uebergang zu Act III, durch den Hans Sachs dem nochmaligen Einsetzen seiner Vorlage mit str. 33 und den dadurch hervorgebrachten Widersprüchen mit früheren Angaben ausweichen will, bilden die Worte des Herolds v. 310—19 und Siegfrieds v. 335—38; man hat gesehen, wo der Drache mit der Jungfrau im Orient sich niederliess. So kommt dann Siegfried nicht zufällig, wie im Lied, auf den Drachenstein (str. 34—37); er kann dem Zwerg Eugel, welcher ihm von der geraubten Crimhilt erzählt, einfach antworten:

---

[1]) Hierzu vgl. W. Grimm, Heldensage No. 96,3.

v. 435 von irent wegen pin ich hie,

und die so störende mit dem Anfange des Liedes in völligem Widerspruch stehende Erkundigung Siegfrieds nach seinen Eltern (str. 46) erscheint bei Hans Sachs mit leichter, trefflicher Aenderung in die erstaunte Frage gewendet:

v. 414. sag, weil du mich pey namen nenst,
von wannen her du mich erkenst?

Auch sonst bietet Act III. bemerkenswerte Aenderungen. In den Strophen 19—31 des Liedes, die v. 346—95 der Tragödie entsprechen, wird Verdammnis in der Hölle als das künftige Schicksal Crimhilts bezeichnet, der räuberische Drache ist teuflischer Art und muss die unschuldige Jungfrau in sein ewiges Verderben mit herabziehen. Bei Hans Sachs dagegen ist der Drache ein junger Königssohn, der nach bestimmter Zeit wieder entzaubert wird, Crimhilt sogar tröstet und ihr Macht und königliche Herrschaft verspricht:

v. 366, 370 ff. ir musst gefangen sein . . . .
pis das verloffen sint fünff jar
und ain tag. Als den ich vürwar
wirt wider zu aim jüngeling,
verwandelt werden gar geling
wie ich auch vorhin war mit nam
geporn von künicklichem stam
in Kriechen lant, und pin durch zorn
von ainr puelschaft verfluechet worn. . . .
pis diese zeit verlawffen thuet,
als den wil ich dichs als ergezen,
in gwalt und küncklich herschaft sezen . . .

Diese mildere, menschlichere Auffassung des Drachen, die ihm mehr zusagte, hat Hans Sachs wiederum aus einer späteren Stelle des Liedes (str. 125) herübergenommen, wo von dem Drachen gesagt ist:

da braucht er seyn vernunffte nach menschlicher natur
ein tag und auch fünff iare, bisz er zum menschen wur
ein schöner iüngelinge als er ie was gesucht,
das kam jm von bulschaffte ein weyb yn da verflucht.

Der Zug, dass der verzauberte Prinz aus Griechenland stammt, ist von dem Dichter hinzugethan, und hierin können wir wieder eine Hindeutung auf das gedr. Heldenbuch erblicken, welches ja, wie schon erwähnt, den Namen des einen von König Siegmunds Räten geboten hatte: Kriechen (Griechenland) war der Sage geläufig als Heimat Hug- und Wolfdietrichs (Heldenbuch, Keller 6, 14; 208, 20; 209, 28; 204, 31 etc.), und Leben und Thaten beider fand unser Dichter im Hb. vor. Ganz klar aber wird der Einfluss desselben an folgender Stelle. Im Rosengarten (Keller 594, 22) wird die Kraft Siegfrieds folgendermassen geschildert:

so grosz was die sterke sein,
das er die leo fieng
und sie mit den schwanczen fein
über die mauren hieng,

bei Hans Sachs sagt Siegfried zu Eugel, von seinen Drachenkämpfen erzählend:

v. 482 hab auch zwen lebentig gefangen,
pein schwenzen ubert mauer ghangen,

während das S. L. bietet:[1])

str. 33 der pflag so grosser stercke, das er die Löwen fieng
und sie dann zu gespötte hoch an die baumen hieng.

Diese Fassung des S. L. wiederum scheint in einer andern Stelle der Tragödie nachzuwirken, nämlich in der Streitrede Siegfrieds und des Riesen Kuperon Act. IV, wo der Riese zu Siegfried spricht:

v. 551 ich will dich selb lebendig fahen
und dich an ainen paumen hahen
dir zu ewigem hon und spot;

hier hat das S. L. nur:

str. 75, 4 nun musst du lernen hangen um deinen ubermut.

Die beiden folgenden Acte umfassen die Kämpfe Siegfrieds

[1]) Caspar v. d. Roen (v. d. Hagen und Primisser 2, 188) hat:
str. 4 er pflag so groszer stercke das er die leben ving,
das ers zu Würmicz sterke und uber dye mawr auszhing.

mit dem Riesen und dem Drachen bis zur Rückkehr nach Worms mit der befreiten Crimhilt. Hier hat Hans Sachs, wie es bei seiner Auffassung solcher Kämpfe ganz natürlich war und die dramatische Oekonomie es verlangte, seine Vorlage stark zusammengedrängt; der grosse Kampf mit dem Drachen (34 Str. im S. L.) erscheint in einer kurzen scenarischen Anmerkung untergebracht. Trotzdem aber werden uns die ermüdenden Wiederholungen des Kampfes zwischen Siegfried und dem Riesen nicht erspart, und erst Act 5 bietet wieder bemerkenswerte Abweichungen von der Vorlage. Im Liede fällt Siegfried in Folge der allzugrossen Anstrengung des Kampfes auf dem Drachenstein in Ohnmacht, desgleichen auch Crimhilt, da sie den ohnmächtigen Helden für tot hält. Siegfried erwacht nach einiger Zeit wieder von selbst, während Eugel str. 151, 4; 152, 1—2 der Jungfrau eine Wurzel in den Mund legt, wodurch diese wieder Leben erhält. Bei Hans Sachs wird nicht das schwächere Weib, sondern der Held ohnmächtig, und dieser erhält dann die stärkende Wurzel. Die Aenderung ist offenbar beeinflusst durch eine Stelle im Kaiser Ortnit des gedr. Heldenbuchs (Keller s. 295); auf dieses Gedicht konnte Hans Sachs noch direct hingewiesen werden durch S. L. str. 70, 3—4, wo der Panzer des Riesen geradezu mit der Brünne Kaiser Ortnits verglichen wird. Es heisst von jenem:

str. 70 . . . . gehert mit Trachen blut;
on Kaysers Otnit Brinne so ward nie Brinn so gut.

Kaiser Ortnit ist ausgefahren wie Siegfried, um mit Drachen zu kämpfen und entschläft unter einer verzauberten Linde. Er liegt da „als ein dote“ (Keller 295, 35), ebenso wie Crimhilt den entkräfteten Siegfried für tot hält. Eine „fraw clare“ erscheint und Ortnit erhält von dieser, wie Siegfried von Crimhilt, die stärkende Wurzel.

Ortnit 295, 20:	Hans Sachs Anm. nach v. 709:
sie (die frawe) gab jm zu der zeite	die iunckfrau geit
die wurczen in den munt,	im die wurz. Sewfried
da von ward Otnite	sitzt auf und spricht . . .
frisch und wol gesunt.	

Ein weiterer Zug, den Hans Sachs hinzugethan, die Erwähnung des Todes von Crimhilts Mutter, welche das S. L. überhaupt nicht nennt, scheint angeregt durch den Bericht über Zwergkönig Nyblings Tod (S. L. str. 156), denn wie Crimhilts Mutter aus Gram darüber stirbt, dass ihre Tochter in die Gewalt des Drachen kam, so ist Nybling, der Vater Eugels, „gestorben vor leid", weil er mit seinen Söhnen und den andern Zwergen in die Gewalt des Riesen gefallen. Die am Schlusse von Act V. im Interesse der dramatischen Oekonomie vorgenommene Aenderung, dass Eugel die Rolle des Boten an Gibich übernimmt, bedarf keiner weiteren Bemerkung.

Aus dem bisher Beobachteten geht hervor, dass auf die Darstellung bei Hans Sachs in Act I—V neben dem S. L. auch schon mehrfach das gedr. Heldenbuch Einfluss ausgeübt hat; für Act VI. wird dies Werk, und zwar speciell der „Rosengarten" (Keller 594 ff.), die ausschliessliche Quelle. Hier sehen wir Dietrich von Bern mit seinen Mannen den burgundischen Helden gegenübergestellt, zwölf Einzelkämpfe finden statt, darunter als letzter der Kampf zwischen Dietrich und Siegfried. Zwei Hauptgruppen der Rosengartenüberlieferung [1]) sind zu scheiden, erstens diejenige, worin Dietrich, zweitens die, in welcher König Etzel zum Kampf gefordert wird. Die letztere kommt jedoch wegen ihrer durchgehenden Abweichungen von der Darstellung bei Hans Sachs hier nicht weiter in Betracht. Unter den verschiedenen Ueberlieferungen, welche zur ersten Gruppe gehören, haben schon Tittmann a. a. O. XXXII und Philipp s. LV und XXXVII die im gedruckten Heldenbuch enthaltene Fassung als die directe Vorlage für Hans Sachs bezeichnet. [2]) Philipp zieht aber als entscheidend für die Quellen-

---

[1]) Vgl. B. Philipp, Zum Rosengarten. Einl. X f.; XXIII ff.

[2]) Die Angabe Goetzes in seiner Ausgabe des Hürnen Seufrid, Halle 1880. Einl. s. IV, dass Philipp den gr. Rosengarten, gedruckt im Quartheldenbuch I Berlin 1820 als Vorlage voraussetze, beruht auf einem Versehen; ausserdem gehört der bei v. d. Hagen im Quartheldenbuch abgedruckte Text zu der hier nicht in Betracht zu ziehenden Gruppe II der Rosengartenüberlieferung.

frage eine Stelle heran, die sich allerdings nur bei Hans Sachs und im gedr. Heldenbuch, nicht aber in den andern Redactionen der Gruppe I findet, nämlich:

Hb. Keller 686, 20—21:	Hans Sachs v. 981—82:
got der sey heut gelobet,	nun sey got lob zu diser stund,
das du noch bist gesunt,	das du noch pist frisch und gesund,

allein die Uebereinstimmung in diesen Worten, die so ganz aus der Situation heraus gesprochen sind, aus der Freude, den totgeglaubten Gefährten wieder „frisch und gesund" vor sich zu sehen, kann doch wohl um so weniger allein zwingend sein, als neben ihr noch eine umgekehrte Uebereinstimmung sich findet:

Hans Sachs v. 943: ich wil dir kumen noch zu frew
Heldenbuch. 681, 34: ich kum dir noch zu zeite
die andern Redact.: ich komm dir noch zu frew.

Die richtige Angabe Philipps erscheint also durch seine Anführungen noch nicht zur Genüge gestützt. Tittmann dagegen a. a. O. s. XXXII führt, doch ohne eine nähere Auseinandersetzung, drei andere Züge als dem Heldenbuch entnommen an: die Sendung des Herzogs von Brabant, die Art wie der alte Waffenmeister Hildebrandt Dietrichs Zorn zu erregen weiss, und den Umstand, dass Crimhilt nach dem Zweikampf ein „Tüchlein" über Siegfried wirft. Hiervon kommt jedoch nur die dritte Uebereinstimmung wirklich in Betracht; denn die beiden ersterwähnten Züge finden sich auch bei Caspar v. d. Roen (str. 18 u. 322). Der letzte dagegen erscheint wiederum nur bei Hans Sachs und im gedr. Heldenbuch und entscheidet in Verbindung mit der von Philipp angezogenen Uebereinstimmung die Quellenfrage. Die betr. Stelle in den verschiedenen Ueberlieferungen lautet:

Berlin-Münchener Hs. (Philipp a. a. O. s. 64):
v. 1629 da vil er der kunigin nyder in die schosz.
da warff sie ein stuchen uber den degen:

Caspar v. d. Roen hat (v. d. Hagen 2, 16):
str. 341 er floch und thet da fallen Krimhilt do in die schosz
si deckt in mit den armen,

dagegen steht im gedr. Heldenbuch:

Keller 685, 27 das er der küniginne ward fliehen in ir schos,
ein schleyrlein mit irem liste warff sie über den
tegen,

und damit übereinstimmend bei Hans Sachs:
Anm. nach v. 964: Seufrid . . . fleucht entlich der küngin in ir schos, die wüerft ein thün tüechlein ubr in und spricht . . .

Ferner bezeichnet Crimhilt ihren Boten zu Dietrich, den Herzog von Brabant, v: 859 als „mein vetern". An der entsprechenden Stelle des Rg. im Hb. findet sich hierzu keine Veranlassung. Aber die Botschaft der Königin nach Bern wird, ehe sie der Herzog von Brabant übernimmt, Volkern aufgetragen, der sie anregt, und Volker wird in der Vorrede des Hb. zweimal (Keller 2, 37 und 7, 22) bezeichnet als „Crimhilten schwester sun". Ich sehe in dieser sonst durch nichts veranlassten Erwähnung eines Verwandtschaftsverhältnisses zwischen Crimhilt und dem Herzog von Brabant eine Erinnerung an die in der Vorrede des Hb. erwähnte Verwandtschaft Volkers und Crimhilts, also wiederum einen besonderen Einfluss der zweitbenutzten Quelle auf die Darstellung der Tragödie.

Ueber den Grund, welcher den Dichter bewog, den Rg. an dieser Stelle einzufügen, bemerkt Philipp s. XXXVI [1]), Hans Sachs habe am Rg. Interesse gewonnen und ihn dramatisch zu verwerten „gewünscht", hier sei eine Stelle gewesen, wo sich dieser Stoff als kurze Episode leidlich einfügte, ja sogar den zwischen Act 5 und 7 liegenden Zeitraum von 8 Jahren in etwas vergessen half; er fügt freilich hinzu, dass nach Hans Sachs' sonstiger Praxis zu urteilen dieser letztere Grund ihn kaum bestimmt haben dürfte. Sehen wir uns aber die Praxis unseres Dichters etwas näher an, so finden wir, dass dieser gerade in späterer Zeit nicht nur stets die Raschheiten, Risse und Sprünge seiner Vorlagen deutlich erkennt, sondern sie auch zu beseitigen und fortlaufenden Zusammenhang überall herzustellen bemüht ist. Man vergleiche z. B. die Violanta (Keller-Goetze 8, 340 ff.) Act II, wo durch eine von

[1]) Vgl. ausserdem Tittmann s. XXXI.

Hans Sachs hinzugedichtete Scene zwischen zwei Dienern die weitere Entwicklung des Liebesverhältnisses von Theodoro und Violanta dargelegt wird, man vergleiche Titus und Gisippus (Keller-Goetze 12, 15) Act IV, gegen Decam. 10, 8 (Pseudo-Stainhöwel ed. Keller s. 638, 8 ff.), man vergleiche ferner den Kauffmann Nicola (Goetze, Fastnachtsp. No. 23). Dec. 8, 10 heisst es bei der Rückkehr Nicolas nach Palermo nur: „Nun sein schöne frawe palde vernomen het, das er wider komen was . . .“, bei Hans Sachs dagegen wird die Nachricht von Nicolas Rückkunft nicht nur der Herrin auf der Bühne von ihrer Magd überbracht, sondern diese teilt auch mit, woher sie die Neuigkeit erfahren hat: Nicola hat grosse Waarenvorräte mitgebracht, und der Bruder der Magd half ihm diese verladen. Wir dürfen also getrost annehmen, dass die Lücken in der Schlussdarstellung des S. L., welches über die Zeit der 8jährigen Ehe zwischen Siegfried und Crimhilt nur wenige Andeutungen gibt, den Dichter veranlassten, sich nach einem zur Einschiebung geeigneten Stoffe umzusehen. Das im S. L. str. 179 erwähnte Gedicht „Seyfriedes Hochzeit“, von v. d. Hagen fälschlich mit dem Rosengartenlied identificiert, hat er nicht gekannt, ebenso wenig wie das Nibelungenlied; von seiner Kenntnis dieser Gedichte findet sich nirgends auch nur eine leise Spur. Und wenn wir weiter sehen, mit welch feinem Sinn der Dichter bei seinen selbständigen Zuthaten auch nach einer inneren Beziehung des Einzufügenden zu seinem Stoffe sucht [1]), so dürfen wir wohl annehmen, dass ihn auch hier bei

[1]) Vgl. z. B. eine Stelle in der „undultig fraw Genura“ (Keller-Goetze 12, 40 ff.). Die Comödie behandelt den Cymbelinestoff. Der Betrüger Amprogilo hat sich Gelegenheit verschafft in das Schlafzimmer Genuras zu dringen und erblickt verbotener Weise zur Nachtzeit ihre Reize. Später schildert er dem Gatten die Einrichtung des Zimmers und es heisst Dec. 2, 9 (Ps.-Stainhöwel ed. Keller s. 146, 28: Er sagt „alles das er in der kamern gesechen hette von gemäle und anderm das darinne was“. Bei Hans Sachs werden die Gemälde auch beschrieben:

Keller s. 49: es sind gemalt schöne weintrauben
an dem himel ob deinem bett.
Der gleich Paris gemalet steht

seiner Wahl noch besonders die Uebereinstimmung der eignen Auffassung von Siegfried und seinen Kämpfen mit der Rolle, die dieser im „Rosengarten“ spielt, geleitet hat. In letzterem Gedichte, wo entschieden gegen die Wormser Helden Partei genommen wird, heisst es ausdrücklich von Siegfried:

Keller 662,3 dein hochfart würd dir leit,
du ungetrüwer schelme . . .
681, 33 du und die küniginne
kindent speher liste vil
üwer hochfertigen Sinne . . ,

ebenso 642, 35, 688, 27—28 u. s. w. Die Meinung Philipps, dass diese Verbindung des „Rosengartens“ mit der Tragödie „dem Charakter später epischer Bearbeitungen viel angemessener scheine, als dem Sachsischen Drama“, ist also direct zu bestreiten, und seine oben angeführte Erklärung dieser Verbindung muss als eine zu äusserliche erscheinen.

Eine ganz andere Frage ist es, ob die Einführung des Rg. in die Tragödie dem Dichter völlig gelungen ist. Zunächst erscheint, wie es natürlich war, bei Hans Sachs das Verhältnis Siegfrieds zu Crimhilt gegenüber dem Rg. geändert. Crimhilt ist Siegfried nicht bloss „zu weib ferheissen“, sondern beide sind vermählt, und C. eröffnet mit einer auf das Vergangene bezüglichen, kurz überleitenden Rede den Act (v. 799—810). Von den zwölf Kämpfen des Rg. ist nur der, an welchem Siegfried Anteil hat, herausgegriffen, daher erhält Dietrich allein die Ausforderung, und die Botschaft, die im Rg. Wolfharts Aufgabe ist, fällt hier einem Herolt (nach v. 950) zu. Betreffs des Verhältnisses der beiden Gatten zu der Herausforderung meint Philipp s. LVI, dass Crimhilt an derselben in weit höherem Masse beteiligt sei als Siegfried, sie sende Boten, lade Dietrich und seinen Waffen-

---

mit den drei nackaten göttinnen,
darneben mit kunstreichen sinnen
steht Acteon, wie der selb wart
verkeret in eins hirschen art,

und Actäon ward in einen Hirsch verwandelt, weil er verbotener Weise die Reize Dianas geschaut hatte!

meister ein; mit Ausnahme einer Stelle („schick wir“ v. 858, nicht 857, wie bei Ph. angegeben), sei nur von ihr allein die Rede. Aber gerade im Gegenteil nimmt der Dichter gegenüber der Vorlage Aenderungen vor, welche Siegfried als Hauptperson erscheinen lassen. Sofort, nachdem Crimhilt v. 826 ff. Dietrich erwähnt hat, was im Rg. Volker thut, äussert Siegfried den Wunsch, diesen zu bestehen, mit Einwilligung des Gatten will Crimhilt nach dem Helden senden:

v. 836 wiltw, so wil ich lassen laden,

sie erhält dann von Siegfried einen dahingehenden Auftrag:

v. 843 ja, lad in her . .
v. 845 schreib im . ,

und mit Beziehung hierauf erklärt sie:

v. 849 nun so wil ich schicken zu hant
zu im den herzog aus Prabandt.

Auch Siegfried ist es dann wieder, der v. 852—57 den Befehl zu den Empfangszurüstungen gibt, und zuletzt sagt Crimhilt noch einmal ausdrücklich:

v. 858ff: nun kumb, so schick wir auf der fart
mein vetern, herzog aus Prabant.
. . .
zu pringen diesen künen helt,
den du zu kampf hast auserwelt.

Es ist also nicht richtig, dass überall ausser v. 858 von Crimhilt allein die Rede sei (Philipp s. LVII). Aber während im Anfange des Actes Crimhilt nur den Willen ihres Gatten ausführt, wird schon v. 872 Siegfrieds Beteiligung an der Herausforderung nicht mehr erwähnt und v. 891, 903, 909 ff., wo teilweise Siegfried überhaupt nicht mehr auf der Scene ist, erscheint wie in dem Rg. die Königin als die eigentliche Anstifterin des Kampfes, und von einem besonderen Uebermut ihres Gatten ist v. 899, 939, 986 ff. nichts mehr zu erkennen. Eine ähnliche Wandlung im Character des Helden bemerken wir im ersten und werden eine solche auch wieder im dritten Teile (Act VII) finden; es ist dies eine Inconsequenz, die auf einem künstlerischen Unvermögen unseres

Dichters beruht. Wir sehen diesen mit einer subjectiven, tendenziös gefärbten, moralisierenden Auffassung an die Heldensage herantreten, aber er ist nicht im Stande, sie seinen Quellen gegenüber auch durchzuführen; vielmehr, was er mit Selbständigkeit begonnen, setzt er ganz im Fahrwasser seiner Vorlage fort. So ist in Act I, wo das S. L. noch Anhaltspunkte bot, das zuchtlose Wesen des Helden deutlich herausgearbeitet, wir vermissen wohl im späteren Verlaufe der Darstellung Züge, welche geeignet wären, Siegfried in ein höheres Licht zu setzen, z. B. dass er Herr wird über 5000 Zwerge und Besitzer des Hortes, in der Scene auf dem Drachenstein ist noch eine Aenderung zu seinen Ungunsten vorgenommen, aber trotz alledem hat der Dichter es nicht zu hindern vermocht, dass sein Held durch Crimhilts tapfere Befreiung sich Sympathie erwirbt. Ebenso erscheint Siegfried vorwitzig und hochmütig im Anfang des zweiten Teiles der Tragödie (Act VI), wo Hans Sachs eine Verbindung mit dem Vorhergehenden unbeeinflusst durch eine Vorlage suchen muss, aber wiederum treten diese Züge später zurück.

Weit einheitlicher und deutlicher als bei Siegfried tritt die Tendenz des Dichters bei Gibich und Dietrich zu Tage. Im Rg. fördert Gibich den vorwitzigen Plan seiner Tochter anstatt ihn zu hindern (Keller 640,30; 674,35), er teilt deren Hochmut 641,26 ff., nimmt selbst am Kampfe teil, muss aber dann besiegt sein Land von Dietrich zu Lehen nehmen, denn

676,20 wer sich an alte kessel reibet,
der fahet gern den raum.

Bei Hans Sachs dagegen missbilligt er ausdrücklich das törichte Beginnen von Tochter und Schwiegersohn, ein Sprachrohr des Dichters äussert er:

v. 869: die sach sicht mich nit an für guet,
weil nichts guetz kumbt aus ubermuet.

In gleicher Weise erscheint Dietrich von Bern in beabsichtigtem Contraste zu Siegfried als das Musterbild eines Fürsten, edel, tugendhaft, treu, nur ungern sich in den angebotenen Kampf einlassend (v. 909, 965, 981, 986, 1127 ff.); während Hans

Sachs aber in der Darstellung König Gibichs seiner Vorlage gegenüber ganz selbständig ist, scheint er bei Dietrich durch die günstige Auffassung angeregt zu sein, die auch der Rg. von dem Charakter dieses Helden zeigt (625,23 ff; 689,5).

Ueberschlagen wir nun den Gesammteindruck des Actes, so ist zuzugeben, dass Crimhilt in der zweiten Hälfte auf Kosten ihres Gatten in den Vordergrund tritt, dass ihr Character, wie er da erscheint, in den früheren Acten durchaus nicht vorbereitet ist (vgl. Philipp s. XXXV) und dass diese Erscheinung auf den Einfluss des Rg. zurückgeführt werden muss, aber trotzdem ist diese ganze Einschiebung nicht mit Philipp s. XXXV als eine bedenkliche, den Gesammteindruck empfindlich schädigende zu bezeichnen. Sie ist für Siegfried und die Nebenfiguren nur eine Wiederaufnahme von des Dichters früherer, von seiner eigentlichen Auffassung alter Helden und Heldenkämpfe.

Konnte die Untersuchung für die Quellenfrage der ersten 6 Acte nur noch im Einzelnen Nachträge und Berichtigungen liefern, so ist dagegen für die Darstellung von Siegfrieds Tod in Act VII die Vorlage selbst noch nachzuweisen.

Von str. 173—77 folgt Hans Sachs zunächst wieder dem Siegfriedsliede; der Uebermut des Helden wird stark betont, die erzürnten Brüder Crimhilts beschliessen Rache, Mord. Im Liede wird die That ausgeführt, als Siegfried sich im Odenwald in einem Brunnen kühlt; die Stelle lautet:

str. 177: also die drey jung künge Seyfriden trugen hasz
bisz das die zwar geschwigen Vollendten beyde das
das Seyfrid todt gelage Ob eynem prunnen kalt
Erstach jn der grymmig Hagen Dort auff dem Ottenwaldt.
178: Zwischen den seynen schultern Und da er fleyschend was
do er sich kült im prunnen Mit mund und auch mit nasz
sie warn der ritterschafte Geloffen in ein gsprech
do wurd es Hagen befolhen Das er Seyfrid erstech.

Bei Hans Sachs dagegen findet der Held zwar auch im Walde, aber unter einer Linde, schlafend, seinen Tod. Zur Erklärung dieser bedeutenden Abweichung sind die verschiedensten An-

sichten aufgestellt worden. Anknüpfend an eine allgemeine Aeusserung J. Grimms in Haupts Zeitschr. 8, 1[1]), macht Philipp s. XXXIV den Versuch, diese Aenderung aus der aussergewöhnlichen Verderbtheit des S. L. Textes, der Unklarheit in dessen Angaben und der Rücksichtnahme des Dichters auf die Bühne zu erklären. Diese Erklärung bezeichnet jedoch Goetze, Einleitung z. „hürnen Seufrid" s. V mit Recht als eine schon an und für sich ungenügende. Im Gegensatz zu dieser Auffassung hatte früher schon W. Grimm, Heldensage 149,8 (vgl. auch 96,4) die Ansicht ausgesprochen und begründet, dass für Act VII eine besondere Quelle anzunehmen sei, und darin sind ihm Goetze s. IV f., Tittmann s. XXXII, R. von Muth, Einl. i. d. Nib.-Lied s. 70 f. (auch s. 39 u. 404) gefolgt. Golther, Ausgabe des S. L. Hall. Ndr. 81/82 s. XXIII f. schliesst sich ebenfalls im Princip dieser Ansicht an und spricht die Vermutung aus, dass Hans Sachs den II. Teil des S. L., Siegfrieds Drachenkampf und die Befreiung der Jungfrau auch im hs. Original gekannt habe. Das Quellenverhältnis des Hans Sachs stelle „sich einfach heraus: 1) der hürnen Seyfrid, im Drucke leicht zugänglich; ausserdem aber auch II, das in den Druck übergegangene alte und ächte Lied; 2) der Rosengarten." Andre Forscher, besonders entschieden R. v. Muth a. a. O. s. 71 nahmen als Vorlage eine uns verlorene Fassung des Nibelungenliedes an, welche eine Verschmelzung der deutschen mit der nordischen Ueberlieferung von Siegfrieds Tod geboten hätte, die letztere nämlich lässt den Helden schlafend in seinem Bett an der Seite seiner Gemahlin getötet werden. Für diese Annahme schien zu sprechen, dass über die Art und Weise von Siegfrieds Tod schon früh Unsicherheit herrschte, wie der Prosazusatz zum zweiten Liede von Brünhild (Saem. Edda ed. Hildebrand s. 214) beweist, und dass in der That bei Hans Sachs, wie im Nibelungenlied die Linde erscheint, unter der Siegfried getötet wird, und von welcher das S. L. nichts berichtet.

Aber gegen obige Annahme erhebt sich zunächst das Be-

[1]) „Hans Sachs hat seine Tragödie 1557 nach dem Siegfriedsliede eingerichtet, bietet also der Forschung nichts weiteres."

denken, dass wir nirgends auch nur die Spur eines Gedichtes nachweisen können, welches, wie Hans Sachs, nordische und deutsche Ueberlieferung mit einander verband; wir müssten also annehmen, dass mit dem Gedichte selbst auch jegliches Zeugnis darüber verloren gegangen sei.

Der Schluss auf die Existenz eines solchen Gedichtes ward von der Darstellung der Tragödie aus rückwärts gemacht. Wir haben nun aber sehr zu scheiden, was bei Hans Sachs schematisch ist, und was er seinen Vorlagen nachdichtete. Inmitten der Mannigfaltigkeit seiner Production bemerken wir bestimmte Personentypen, Situationen, Einkleidungen, die regelmässig wiederkehren, und ein ihm geläufiges Schema zu entwickeln, greift der Dichter sehr oft auch entferntere Anregungen seiner Vorlage auf. So betrachte man bei ihm, um nur ein Beispiel durchzuführen, die stets wiederkehrende Figur der Magd. Schon in den ersten Fastnachtspielen tritt sie uns entgegen (Goetze No. 4, 10 etc.); sie erscheint schon früher in den Schwänken und Spruchgedichten (von der „fraw und der hausmagd“ u. a.). Weiter ausgebildet, wird dann diese Gestalt durch den Einfluss Boccaccios zum Rang einer Vertrauten erhoben; in dramatischen Dichtungen führt sie gewöhnlich mit der Herrin zusammen die Exposition (Die listig bulerin, Goetze No. 43; die jung witfraw Francisca No. 84; auch Kauffman Nicola No. 23), oder verknüpft durch ihre Botengänge die verschiedenen Gruppen der Handlung (der gross eyferer No. 45; Witfraw Francisca etc.). In der Novelle von der „edelen frawen Beritola“ (Dec. 2, 6), der Vorlage für Hans Sachsens gleichnamige Comedi 16, 100, erscheint eine Amme, jedoch nicht gleich im Anfange der Erzählung, sondern erst nach Beritolas Flucht auf die Insel Lipari, woselbst die Fürstin ihren zweiten Sohn zur Welt bringt. Hans Sachs ändert jedoch so, dass zu Beginn seiner Comedi auch schon der zweite Sohn geboren ist und gewinnt auf diese Weise wieder seine alte Exposition: Herrin und Magd (Amme).

Ebenso war unserm Dichter auch die Situation eine geläufige, worin uns Siegfried in der Tragödie vor seinem Tode

gezeigt wird, und die wir so characterisieren können: Ein Mann, meist auf einem Spaziergange begriffen, legt sich im Wald unter einen Baum (Linde) zu einem Brunnen und entschläft. Genau so finden wir sie als Einkleidung eines Traumgedichtes schon bei Walther v. d. V. (ed. Wilmanns s. 340), sie erscheint später überkommen als einer der vielen schematischen Natureingänge allegorisierender Gedichte, wie sie der Teichner ausgebildet hatte, und der Meistergesang mit einem erstaunlichen Reichtum der Variationen immer und immer wieder anwandte. Wie wir sie im Jahre 1557 in der Tragödie finden, erscheint sie schon völlig geprägt 1515 im „Kampffgesprech von der lieb" 3, 406, wo es heisst:

ich thet durch kurtzweyl eynen gang
über ein wasser in ein awen
. . .
in den walt auff ein halbe meyl
zu eynem brünnlein frisch und kalt
. . .
ich dacht ich wil mich legen schlaffen
ein weyl und sucht bis ich wart finden
ein schatten unter eyner linden
ich legt mich nyder inn das grasz.

Vgl. noch: Nachred das greulich laster (1531) 3, 342; die stark gewonheyt (1554) 4, 170; Gesprech fraw Ehr mit eym jüngling (1548) 3, 418; Drey nützlich lehr eyner nachtigal (1555) 4, 290. Auch die Tragedia v. herrn Tristrant (1552) 12, 142 wäre anzuführen, wo der Held sich ebenfalls am Brunnen zum Schlafe niederlegt und dann von Isald mit ihrer Jungfrau und dem Kämmerer, wie Siegfried von Crimhild, einem Jäger und einem herolt, gefunden wird. Aus der Zeit nach Abfassung unsrer Tragödie gehören hierher: Der krämer mit dem affen (1558) 9, 168; Der karg bawer mit dem fawlen bawrenknecht (1558) 9, 365; Beschlusz inn disz onder buch meiner gedicht (1560) 9, 542 u. s. w.

War nun, wie diese Beispiele — mit denen aber die verwandte Reihe noch lange nicht erschöpft ist — zeigen, die oben angedeutete Situation unserm Dichter eine geläufige, so be-

durfte es nur noch einer geringen äusseren Anregung, um sie auch hier wieder hervortreten zu lassen. Diese Anregung aber bietet uns wiederum diejenige Quelle, auf welche auch schon in den ersten 5 Acten der Tragödie neben dem S. L. öfters hinzuweisen war: nämlich das gedr. Heldenbuch, und zwar das Gedicht vom Kaiser Ortnit. In spielmannsmässiger Wiederholung unternimmt Ortnit zweimal die Ausfahrt zur Bekämpfung der Drachen, die ihm seines Schwagers Bosheit und Racksucht ins Land gesetzt. Beide Male entschläft er unter einer verzauberten Linde, beim zweiten Male findet er alsdann im Schlafe durch den Drachen seinen Tod. Sein erstes Abenteuer unter der Linde hat, wie wir sahen, auf eine Aenderung im Kampfe auf dem Drachenstein (Act V) Einfluss geübt; seine zweite Fahrt und sein Tod hat auf die Darstellung von Siegfrieds Tod gewirkt. Aus dem Berichte des S. L. geht zunächst nichts weiter hervor, als dass der Held die Todeswunde zwischen den Schultern empfängt, im Walde, als er sich in einem Brunnen kühlt. Alles Nähere, z. B. wie er zum Brunnen kommt etc., wird nicht erzählt; der Bericht ist unvollständig und nicht klar, Hans Sachs musste also motivieren und ergänzen. Eines aber geht aus der Darstellung des S. L. hervor: der Held ist wehrlos, als er den Todesstoss empfängt. Die Ermordung des wehrlosen Siegfried im Walde bot schon an und für sich eine Parallele zu der Tötung des wehrlosen Ortnit, und weiterhin musste Hans Sachs dadurch, dass der Kaiser hinausreitet in den Tann (Keller 306, 19; 307, 16), sich dann unter eine Linde in Gras und Blumen legt (307, 37) und dort entschläft, an jene Einkleidung allegorischer Gedichte erinnert werden. So nahm er denn die im Ortnit gegebene Darstellung in seine Tragödie herüber, das Kühlen im Brunnen musste demgemäss verschwinden, das Erscheinen Siegfrieds im Walde wurde motiviert durch die ausgesprochene Absicht des Helden, dort zu schlafen; zugleich ward der Spaziergang zu einer täglichen Gewohnheit Siegfrieds gemacht, wieder ein familiärer Zug, wodurch dann die vorhergehende Verabredung der drei Brüder zum Morde ermöglicht wird. Ferner ist besonders darauf hinzuweisen, dass die Linde auch

bei Hans Sachs erst da erscheint, wo dieser direct nach dem Ortnit gearbeitet hat (von v. 1062 an), während sie in der Unterredung der drei Brüder, noch nach dem S. L. gedichtet, nicht erwähnt wird.

So gewinnen wir für die Tragödie den Zug, dass Siegfrieds Ermordung an einem Brunnen stattfindet, aus dem S. L., den andern, dass er unter der Linde entschläft, aus dem Gedicht von Ortnit. Auch noch anderweitige Uebereinstimmungen zwischen diesem Gedichte und der Tragödie lassen sich aufweisen, die ja an und für sich wohl Zufall sein können, aber im Zusammenhang mit dem soeben Dargelegten eine gewisse Bedeutung gewinnen. So wird bei Hans Sachs mit besonderer Absichtlichkeit mehrfach betont, dass Siegfried im Schlafe seinen Tod findet:

v. 44 erstachen schlaffent bey aim prunnen
v. 744 nach dem werstw im schlaff erstochen
v. 1086 die dich hat in dem schlaff erstochen,

das Gleiche ist bei Ortnit der Fall:

Keller 307, 33 da müst der fürst reine
schlaufend ferlieren den leib
309, 9 als schlieff der fürste milde
darumb kam er in not
307, 41 das also muste sterben
so gar ein byder man
und jm schlauff verderben.

Der „hürnen Seufrid“ legt sich

v. 1046 in's gras, in die wolschmeckenden plumen,

Keller 307, 37 da entsprungen unter der linde
beide plumen und auch gras,

und ferner sind zu vergleichen:

Ortnit 307, 26 ff.	Hans Sachs:
er (Ortnit) kam hin dar gerant	der hüernen Seufrid kumpt
von einem rechten geluste	. . legt sich, spricht:
beist er hin auff das lant.	v. 1062 ich wil mich legen
da er kam auff die erde,	zu dem prunnen

der schlauf in sehr beczwank
und das der fürste werde
under die linden sanck.

under die linden . . .
und liegen da in stiller rw.
Wie senft gent mir die augen zv!

Nach der Ermordung des Helden ist das S. L. mit seinem Bericht zu Ende, der „Ortnit“ dagegen erzählt ausführlich auch von dem Verhalten der hinterlassenen Gattin, und das dort Erzählte findet sich ebenfalls wieder bei Hans Sachs, so der Schmerz über den Verlust des Gatten (307, 35; 311, 1 ff.; 311, 7; 310, 24; dazu Hans Sachs 1080 ff.); die Gedanken der Rache (312,18 u. 312, 31, dazu Hans Sachs 1099), die Zurückweisung des Gedankens einer zweiten Heirat (312, 8, dazu Hans Sachs 1105) u. s. f.

Auch ohne solche Anregung der Vorlage lag es im Interesse eines schönen Abschlusses nahe, Crimhilt noch einmal einzuführen und zwar an der Leiche ihres Gatten. So sucht diese den toten Siegfried im Walde auf; von Ortnits Gemahlin wird nichts derartiges berichtet. Weiterhin ist eine freie Zuthat des Hans Sachs auffällig, weil ganz unnöthig, dass nämlich die Brüder den Ermordeten mit Reisig zudecken, welches Crimhilt nachher wieder abheben muss, und schliesslich fällt die Auffassung von Siegfrieds Character v. 1080—1106 wieder völlig aus dem Tone des v. 1004—74 Gehörten. Dieser Umstand ist nicht allein, wie man es bei v. 1004—05 kann, dadurch zu erklären, dass es die Gattin ist, welche jene Worte spricht. Wir haben gesehen, dass ein Umschlag, wie er hier zu Tage tritt, in den beiden ersten Teilen (Act I—V; Act VI) durch den Einfluss einer anders angelegten Vorlage herbeigeführt war. Die gleiche Beobachtung können wir auch hier machen. Bei dem Schlusse unserer Tragödie hat dem Dichter, bewusst oder unbewusst, noch ein anderer Stoff vorgeschwebt: die Geschichte von Lorenzo und Lisabetha Dec. 4, 5. Anerkanntermassen war dies einer von seinen Lieblingsstoffen, er hat ihn öfter als jeden andern und zwar 5 Mal behandelt; am 7. April 1515 als erstes Spruchgedicht, 1519 als Meistergesang, 31. Dec. 1546 als eine seiner besten Tragödien, zwei weitere Mg. führt Goedeke, Dichtungen von Hans Sachs, 1. Theil s. 32 (vom 23. Juli 1548 und 16. Dec.

1549) an. Eine erneute Berührung mit dem Stoff war also bei Hans Sachs schon in Folge seines lebhaften Anteils an demselben leicht möglich. Hier wie dort ermorden drei Brüder den Geliebten oder Gatten der Schwester meuchlerisch im Walde unter einer Linde, und dass es gerade eine Linde ist, hat in beiden Dichtungen Hans Sachs hinzugefügt, das S. L. wie Boccaccio erwähnen eine solche nicht. Lisabethas Brüder scharren den Toten in die Erde, dem entsprechend decken Günther, Gernot, Hagen auf der Bühne Siegfried mit Reisig zu. Ebenso wie Lisabetha mit einer Magd, begibt sich Crimhilt von einem Jäger geleitet in den Wald, den geliebten Leichnam zu suchen, beide finden ihn, nachdem die „neu ergrabne ert" (Goedeke a. a. O. 1, 37), bez. das „reis" weggenommen ist, und nun folgt die Klage um den Geliebten:

Historia v. d. Lisabetha (Keller-Goetze 2, 220)

sie sank darnieder zu den stunden
und kusset ihm sein tieffe wunden,
da rüffet sie . . .

Hürnen Seufrid:

Anmerkg. nach v. 1079: Sie sincket
auf in nieder, halst und küesset
in, spricht . . .

Meistergesang v. d. Lisabetha (Goedeke 1, 37):

sitlich si sinken gunde
und küsset ihm sein wunde
und seinen bleichen munde,
darnach sie zu im sass;
mit manch kleglichem worte
klagt sie des toten morte . . .

Auch folgende Parallele wäre anzuführen:

Trag. v. d. Lisabetha 8,381:	Hürn. Seufrid v. 1098:
du werst gerochen	dis mort will ich vor meinem ent
an den grimmigen mördern dein,	rechen . . . an mein prüdern . . .
wiewol sie meine brüder sein.	

Durch solche Erinnerung an die poesievolle Erzählung Boccaccios machte es sich ganz natürlich, dass auch in diesem

Teile die Auffassung, welche der Dichter von seinem Helden zur Geltung bringen wollte, wieder ganz verloren geht, und Siegfrieds Hochmut, der die Brüder zum Morde reizt, vergessen ist. Nicht mehr Siegfried allein, sondern Lorenzo-Siegfried wird von Crimhilt-Lisabetha beklagt, wenn diese v. 1094 spricht von seiner „tuegent und redlikeit,
der er sich hilt zu aller zeit",
und characteristischer Weise erscheint auf einmal zum weiteren Lobe des Helden der Zug, welcher an der dem S. L. entsprechenden Stelle weggefallen war:

v. 1096: hilt auch die stras sauber und rain,
straffet das unrecht gros und klain.[1]) —

Ueberschlagen wir noch einmal die erhaltenen Resultate, so ist zu sagen, dass durch die vielfach Risse und Sprünge zeigende Ueberlieferung des Siegfriedsliedes Hans Sachs hier zu einer besonders freien Behandlung seiner Quellen geführt ward. Er vermeidet im Anfange geschickt die Widersprüche seiner Vorlage, setzt Züge, die zu besserem Verständnisse des Ganzen beitragen, an die richtige Stelle und nimmt mehrfach Anregungen aus einer anderen Quelle mit herüber. Wir erkennen die Lückenhaftigkeit seiner Vorlage als die Ursache der Einschiebung des Rg. in Act VI. Die Annahme einer verlorenen Fassung des Nibelungenliedes als Quelle für Act VII lässt sich ebenso wenig halten, wie die Ansicht der Benutzung des handschriftlichen Originals des S. L. II. Teil; es sind vielmehr für die Tragödie nur zwei Quellen, S. L. und gedr. Heldenbuch benutzt und diese sind mit Ausnahme von Act VI, wo die zweite Vorlage allein in Betracht kommt, bei der Quellenuntersuchung nicht von einander zu trennen.

---

[1]) Derselbe ist also nicht völlig beseitigt, wie Tittmann s. XXXIII bemerkt.

II. Der trew Eckhart.

Dem „trewen Eckhart“ begegnen wir gleich in dem ersten Fastnachtspiele des Hans Sachs, in dem „hoffgesindt Veneris“ vom Jahre 1517[1]), gedichtet am Sambstag vor der herrn fassnacht d. i. am 21. Febr[2]). Venus erscheint dort mit ihrem Hofgesinde die Zahl ihrer Diener zu mehren, in allen Ständen findet ihr scharfer Pfeil seine Opfer, die der Warnung des trewen Eckhart, der Göttin zu entfliehen, keine Beachtung geschenkt haben. Wie Venus hier bei Hans Sachs auftritt, ist sie aus der literarischen Ueberlieferung wohlbekannt. Die Vorrede des gedruckten Heldenbuches weiss von dem Venusberg und dem trewen Eckhart zu erzählen, von Venus und Tannhäuser sang das Volkslied, und mehrfach hat die Königin allein oder mit dem fränkischen Ritter zusammen in das Fastnachtspiel des XV. Jahrhunderts Eingang gefunden. Hermann von Sachsenheim lässt Venus, Tannhäuser und den trewen Eckhart zusammen in einem längeren epischen Gedichte, der „Mörin“, auftreten, und auf dieses Werk hat schon Tittmann, a. a. O. s. XXVIII als

---

[1]) Gedruckt bei Keller-Goetze 14, 3 ff.; Goetze, sämmtliche Fastnachtspiele von Hans Sachs I, 13 ff. (Hall. Neudr. No. 26 u. 27.); Tittmann, Dichtungen von Hans Sachs.[2] 3. Theil. s. 3 ff.

[2]) Wir dürfen dieses Fastnachtspiel trotz geäusserter Zweifel als das erste unseres Dichters betrachten, wenn es auch im Register (vgl. Goetze, a. a. O. Einleitg. s. V) einem andern vom Jahre 1518 nachgesetzt ist. Ausser der Jahreszahl 1517 spricht für eine solche Annahme der innere Grund, dass wir hier bei 47maligem Wechsel der redenden Person nur zweimal Reimbrechung finden, während sie in dem voranstehenden Fastnachtspiel „von der eygenschafft der Lieb“ 1518 (Goetze No. 1) von 45 Fällen schon 39 Mal, in „klag, antwort und urteyl zwischen fraw Armut und Pluto“ 1531 (Goetze No. 3) von 40 Fällen 35 Mal und in der Folge ebenfalls immer weit überwiegend angewendet wird. — Tittmann, a. a. O. s. 3 irrt also in seiner Angabe, im „hoffgesindt veneris“ sei Reimbrechung gar nicht vorhanden.

Quelle für das „hoffgesindt Veneris“ kurz hingewiesen. Der Inhalt der „Mörin“ ist bekannt: Der Dichter erzählt, wie er zu Venus und ihrem Gemahl Danheuser in den Venusberg gebracht, von der Königin wegen seiner Unbeständigkeit in der Minne angeklagt, vom „trewen Eckhart“ aber verteidigt wird. Für Venus führt eine Mörin das Wort. Das Gedicht wurde 1453 verfasst (vgl. v. 6054 ff.) und im Jahre 1512 zu Strassburg neu gedruckt; Hans Sachs besass es in seiner Büchersammlung. Wie in der „Mörin“, steht im „hoffgesindt Veneris“ die Königin im Mittelpunkt, neben ihr Danheuser als untergeordneter Gatte (v. 840), im Fastnachtspiele geradezu in ihrem Gefolge, zu ihrem „dienst bezwungen“. Im Gegensatz zu der Königin steht der „trewe Eckhart“, der verteidigend und warnend sich der von Venus Bedrohten annimmt. Die in den Banden der Wollust Schmachtenden erscheinen als Venus' Hofgesinde (Mörin v. 275; v. 988: das ich in namm ze hofgesindt; v. 1545. 3797. 5711 u. s. f.; Hans Sachs: v. 23; v. 177: mein hoffgesindt; v. 197 u. a.), und diese Bezeichnung hat wohl geradezu den Titel des Fastnachtspieles veranlasst. Ebenso bietet die Ankündigung des trewen Eckhart bei Hans Sachs v. 14 f. eine Erinnerung an die „Mörin“, die ja im Venusberg spielt. Und wörtliche Anklänge zeigen die Stellen:

Mörin v. 26:	Hans Sachs v. 12:
davor do stuond ain man was graw	nun will ich euch stellen entgegen
mit ainem schönen langen bart,	ein in eim langen groben, (grawen) bart,
als ob er wear der Eckhart,	der selbig heist der drew Eckart,
von dem man sagt in Venusbergk,	der kumbt her ausz dem Venus perck,

und

Mörin v. 837:	v. 25:
(er) kam dort her aus Franckenlant	Herr Donheuser bin ich genandt,
Der Tanhuser ist ers genannt,	mein nam der ist gar weit erkandt,
	ausz Franckenlandt was ich geborn.

Diesen Stoff nun, den Hans Sachs in der Mörin vorfand, hat er ebenso unter dem Einfluss von zwei älteren Nürnberger Fastnachtspielen des Hans Folz, wie — worauf auch Herr Dr. Michels hingewiesen hat — unter Anlehnung an das Fastnachtspiel „die Gouchmat“ des Pamphilus Gengenbach behandelt.[1]) Was Gengenbachs Dichtung anbetrifft, so ist diese, wie Goedeke in seiner Ausgabe s. 618 nachweist, spätestens 1517, sehr wahrscheinlich schon 1516 gedichtet und gedruckt worden, jedenfalls steht bei sonst vorhandener Uebereinstimmung die Chronologie nicht im Wege, Kenntnis und Benutzung der „Gouchmat“ durch Hans Sachs anzunehmen.[2])

In den beiden Stücken des älteren Nürnberger Fastnachtspiels, welche Hans Sachs, als von Folz herrührend,[3]) sicherlich gekannt hat, wird ebenso, wie im hoffgesindt Veneris Venus dargestellt als Königin, umgeben von ihren Jungfrauen, als Herrin und Richterin derer, die dem sinnlichen Liebesgenuss

---

[1]) Vgl. P. Gengenbach ed. Goedeke. Hannover 1836. s. 117 ff.

[2]) Es sei gestattet hier eine Vermutung auszusprechen. Die Vorrede der Gouchmat beginnt:

Kürtzlich hat man lassen usz gan
ein gedicht und das auch trucken lan,
wie das unkeuscheit sy kein sündt,
diser ist gantz verstockt und blindt,
verfürt die welt und lestert got
kein sünd uff erd, red ich on spot,
schwerlicher got ie gestroffet hat.

Die in diesen Versen enthaltene Polemik haben einige Forscher auf Murners Gouchmat bezogen, eine Ansicht, deren Unhaltbarkeit Goedeke s. 615 f. nachweist. Goedeke selbst denkt an Euryalus und Lucretia; liegt aber nicht näher bei dem von Gengenbach angegriffenen Gedichte an die Mörin zu denken, die 1512 in Strassburg im Druck erschien? Hier ist thatsächlich Unkeuschheit nicht als Sünde dargestellt, im Gegenteil lädt Venus den Dichter zuletzt in eine von 4 Städten ein, die ihr selbst besonders zugethan sind (v. 5663 ff.). Sie nennt Köln, Strassburg, Constanz und — Basel, Gengenbachs Wohnort! Dieser hatte also wohl Grund, von seinem Standpunkte aus gegen die Mörin zu polemisieren.

[3]) Vgl. Goedeke, Grdsz.[2] § 93. s. 332. Sie sind gedruckt bei Keller, Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert No. 32 (nicht, wie Goedeke a. a. O. angiebt No. 44): „Von pulern, denen fraw Venus ein urteil fellet“ und No. 38: „Von denen, die sich die weiber nerren lassen“.

sich hingegeben haben; auch der Umstand, dass Hans Sachs den vorliegenden Stoff gerade als Fastnachtspiel behandelte, mag auf den Einfluss des Nürnberger Vorbildes zurückgehen. Mit Gengenbach dagegen stimmt das „hoffgesindt Veneris“ auch in der Anlage näher überein. Neben den Jungfrauen befindet sich im Gefolge der Venus bei Gengenbach ein Narr, dessen Rolle mit der des trewen Eckhart sich völlig deckt, und der unter dem Einflusse der „Mörin“ bei Hans Sachs geradezu zum trewen Eckhart geworden ist: Beide ermahnen diejenigen zur Umkehr, die im Begriffe sind, sich in die Gewalt der Venus zu begeben. In der „Gouchmat“ führt an Venus Seite Cupido den Bogen und hilft durch seine Pfeile deren „hoffgesindt mehren“. Bei Hans Sachs ist Cupido verschwunden, Venus selbst hat den Bogen ergriffen (vgl. v. 50: mein pfeil; v. 61. 70. 86. 155 u. s. f.) und folgerichtig spricht auch sie die Eingangsworte (v. 35—42), die bei Gengenbach Cupido in den Mund gelegt sind. Vergleiche:

Gengenbach v. 147—53:
Cupido:
die geuch die kann ich gar wol schiessen,
sie sigen iung oder alt,
so hab ichs all in meiner gwalt,
wan ich sie tryff mit minem gschütz,
vergessen sie vernunfft und witz,
louffen dir nach als syendts blind
und uberkumpst vyl hoffgesind.

Hans Sachs v. 37—40:
Venus:
ich han auff erden grosz gewalt
uber reich, arme, iung und alt,
wen ich wundt mit dem schiessen mein,
der selbig muss mein diener sein.

Sich Venus als Jägerin zu denken passt aber nicht ohne Weiteres zu dem Bilde der Königin, die Hof hält, umgeben von glänzendem Gefolge wie in der Mörin, oder von ihren Jungfrauen wie in der Gouchmat. Die Vereinigung dieser verschiedenen Vorstellungen bei Hans Sachs ist sicherlich wieder auf den Einfluss des älteren Fastnachtspieles zurückzuführen, wo ebenfalls Venus den Bogen führt und zugleich von ihrem Hofstaat umgeben als mächtige Herrin der Buler erscheint, vgl. Keller

258,24: Die Fenus junckfraw zu Venus: Wan wen verwundt eurs pogen geschutz; 262,19: eures schusz, und mit teilweiser Veränderung des Bildes: Keller 262,30: eur stral verwunt manch starkes herz; 263,2: meins feurs stral, dazu Hans Sachs v. 146: mein scharpffer stral, ebenso v. 174. 190 u. s. f. Auf allgemeineren Anschauungen beruhen die folgenden Uebereinstimmungen:

Keller 258,23:	Hans Sachs v. 35:
Fenus junckfraw: So ir doch seit der lieb ein hort,	Ich bin Venus, der lieb ein hort,

und

Keller 287,8:	v. 183:
das iar zu ziehen am narrensail,	der iedes kan ich durch mein pfeil bald bringen an mein langes seil.

Während aber im älteren Fastnachtspiel ausschliesslich Bauern auftreten, sind die bei Gengenbach Vorgeführten ebenso wie bei Hans Sachs Vertreter der verschiedensten Stände, und wir haben bei beiden Dichtern ein vollständig durchgeführtes Schema der Rede, das sich sechsmal bei Gengenbach, neunmal bei Hans Sachs, je nach der Zahl der herangezogenen Typen wiederholt. In der Gouchmat: 1) die Bitte um Einlass zu Venus, 2) die Warnung des Narren, 3) die Scene auf der Gouchmat mit Venus oder ihren Jungfrauen Palaestra und Circe, 4) Klage der betrogenen Buler. Ganz analog bei Hans Sachs: 1) Prahlerische Zuversicht der drohenden Venus gegenüber, 2) Warnung des trewen Eckhart, 3) Verwundung durch den Pfeil, 4) Klage der Getroffenen und das „Zu spät". Auch die Auswahl der Typen zeigt Uebereinstimmung, von den sechs, die Gengenbach vorführt, haben fünf bei Hans Sachs ihr Analogon, so der „Jüngling" in dem „Ritter" — hier wieder Einfluss der „Mörin" —, der Kriegsmann in dem Lantzknecht, dann erscheint ein Doctor, ein alter gouch, dem „burger" entsprechend und ein bawer, die drei Letztgenannten auch in der nämlichen Reihenfolge. Hinzugefügt hat Hans Sachs Spieler und Trinker, mit dem Buhler zusammen eine bei ihm ganz geläufige Zusammenstellung, — es mag dahingestellt bleiben, ob mit dieser Zuthat eine Steigerung beabsichtigt ist, indem das Laster der Buhlerei

noch stärker und mächtiger als jene andern erscheinen soll, und ferner Junckfraw und frewlein, diese fanden sich in grosser Zahl auch im Gefolge der Venus in der „Mörin“.

Im Einzelnen zeigt die Rede des doctors bei Gengenbach und Hans Sachs besondere Aehnlichkeit. Dieser rühmt sich:

Gengenbach v. 773:	Hans Sachs v. 56:
ich hab mein tag so vyl gstudiert, das mich venus glecht nit verfürt	ich bin ein doctor wolgelart, mein wolust ist, die bucher lesen, vor dir traw ich wol zu genesen,

und später:

v. 796:	v. 65:
o Venus mit diner brunst, du hast mir gnummen all mein kunst,	nun lass ich liegen alle kunst und gib mich gentzlich in dein gunst.

Dagegen ist ein bei Gengenbach vortreffliches Motiv, dass nämlich der alt gouch, dessen körperliche Reize und Jugendkraft lange dahin sind, mit Hilfe seines gefüllten Seckels (v. 1062: sie sicht vyllicht mein seckel an) sich der Gunst der Venus zu versichern trachtet, bei Hans Sachs zur entgegengesetzten Motivierung verwendet worden: Der reiche Bürger pocht auf seinen Besitz und glaubt durch ihn und seine Freude daran vor Venus sicher zu sein. Man sieht leicht, wie unnatürlich und von aussen hergeholt diese Begründung erscheint gegenüber den Worten des Doctors, der durch seine Gelehrsamkeit oder des Lanzknechts, der durch seine Lust zu Krieg und Stürmen sich vor Venus sicher glaubt. Und wenn am Schlusse des Fastnachtspieles bei Hans Sachs Venus dem Hofgesinde das Urteil spricht v. 165:

von mir wirt niemandt mehr erlöst;
seit jr mir jetzundt seit genöst
und euch mein pfeil berüret hat,
so ist all ewr hoffnung todt,
ir wert unter mein regimendt
beleiben bisz an ewer endt,

so scheint wiederum ein Zug des alten Fastnachtspieles anzuklingen, auch dort urteilt Venus:

Keller 263, 10: **seit gen durch weiber sein toren worden,**
so bleibt auch in demselben orden.

Wie aber der Dichter in seiner milden Gesinnung ein allzuherbes Ausklingen stets zu vermeiden strebt, so lässt er auch hier wieder die Gefangenen getröstet werden durch den Hinweis auf die Herrlichkeiten des Venusberges v. 199—210, wo man „grosse wunder" schaut wie sonst in keinem land, und erinnert so am Schlusse noch einmal an die Schilderung des Venusberges in der „Mörin".

In der Charakteristik der einzelnen Personen bleibt der Dichter noch ganz im Aeusserlichen, alle werden kurz durch Erwähnung ihrer Thätigkeit oder der Attribute ihres Standes eingeführt, so spricht der Doctor von seinen Büchern, der Bauer von „hewen und dreschen", der Spieler von seinen Karten, die Jungfrau von ihrem Kranz.

Alles in Allem bemerken wir, dass bei diesem ersten Einsetzen seines Talentes in einer für ihn noch neuen Gattung Hans Sachs zwar in den hergebrachten Formen der Ueberlieferung stehen bleibt, aber durch die Wahl seines Stoffes und durch die selbständige Verarbeitung verschiedener literarischer Anregungen weit über das Hergebrachte hinausgreift, und ferner erkennen wir ein neues Moment in seiner Dichtung in dem innern Anteil des Dichters an seiner Production, in der Art, wie seine tiefernste und tiefinnerste Ueberzeugung in seinem Werke zum Ausdrucke kommt. In unserm Falle ist es die dringende Warnung vor der Wollust; in dieser Anschauung klafft der gewaltige Unterschied zwischen Hans Sachs und seinem Nürnberger Vorgänger. Bis in sein hohes Alter hinauf lässt unser Dichter den Ruf ertönen:

spart ewer lieb bisz in die eh,
denn habt ein lieb, sunst keine meh,

und nicht zufällig finden wir in jener Zeit, in seinen eigenen Jünglingsjahren das Thema der „verkehrten", unglücklich endenden Liebe so oft behandelt.[1]) Darin, dass der trewe Eckhart

[1]) So 1515 Historia Lorenz und Lisabetha, Keller-Goetze 2, 222; 1515 Kampfgesprech von der lieb; 1516 Mg. Guiscard und Gismunda;

wie Hans Sachs selbst, vor der Macht der Wollust unermüdlich warnt, ruht die innere Uebereinstimmung zwischen jener poetischen Gestalt und unserem Dichter, darum wird der warnende Narr Gengenbach's bei Hans Sachs zum trewen Eckhart. Nicht die mythische Heldengestalt ist es, die Hans Sachs zu poetischer Wiedergabe reizt, sondern der allgemein menschliche oder vom Standpunkt des sechzehnten Jahrhunderts ausgesprochen der bürgerliche Charakter, den sie trägt. Der trewe Eckhart ist die einzige unter allen Gestalten der Heldensage, die wir durch die Dichtung des Hans Sachs dauernd verfolgen können, sie ist überhaupt die Einzige, die ihrer Natur nach unserm Dichter näher rücken konnte.

Und so erscheint sie denn wieder in einem andern Fastnachtspiel, dem „fuerwitz mit dem Eckhart“ vom 12. Juli 1538,[1]) (Goetze, Fastnachtsp. Bd. I No. 8; Keller-Goetze 7, 183 ff). Es ist dies wiederum eine allegorische Dichtung, jugendlicher Vorwitz und ruhigere Vernunft erscheinen personificiert, letztere als der „trewe Eckhart“, und beide suchen einen unerfahrenen Jüngling, der zum ersten Mal selbständig ins Leben hinaustritt, einen bürgerlichen Hercules am Scheidewege, für eine Lebensführung in ihrem Sinne zu gewinnen. Eine Gegenüberstellung der Figuren wie hier ist uns schon vom „Teuerdank“ her bekannt, dieser hat ja auch einen „getrewen

1518 klag der vertrieben fraw keuschheit, Keller-Goetze 3, 382; 1518 von der eygenschaft der lieb, Keller-Goetze 14, 12; aus späterer Zeit: Gespräch fraw Ehr mit eim jüngling die wollust betreffend, Keller-Goetze 3, 418; ein artzney der lieb für die jugendt u. s. f.

[1]) In den Fastnachtsp. Bd. I. Einl. s. V hatte Goetze das Jahr 1535 für die Abfassung unsres Spieles angesetzt, da es im Generalregister vor der „Rockenstueben“ steht, welch letztere sicher ins Jahr 1535 gehört. Das Spiel ist jedoch erst 1538 verfasst, und Goetze hat seine Annahme im Arch. f. Lit. Gesch. XI. s. 58 corrigiert. Wie nämlich das Register des 5. Spruchbuches (Berlin) ausweist, stand der Eckhart mit dem fuerwitz im 3. Spruchbuche bl. 407-15, bl. 415 folgte das letzte Sp. des dritten Bandes „die gulden mittelmässigkeit“, Keller-Goetze 3, 256-63 und dieses ist datiert vom 16. Juli 1538. Hierzu kommt noch, dass das vierte Spruchbuch am 1. Januar 1539 begonnen ward.

Ernhold" zur Seite, während Fürwittig ihn zu allen möglichen gefährlichen Abenteuern anstiftet. Erscheint nun im „hoffgesindt Veneris" der trewe Eckhart noch ausschliesslich als Warner vor ausschweifendem Liebesgenuss, so mahnt er dagegen hier überhaupt ab von Allem, was jugendlicher Vorwitz und Unverstand Verkehrtes und Schädliches beginnen möchte, von unnützem Aufwand, von Spielen, Trinken, Buhlen, Ehbruch, gewagten Speculationen u. s. f. Man sieht sogleich, wie sich hier die Rolle — um es so zu nennen — des „trewen Eckhart" bedeutend vergrössert hat, wie er aber durch diese Vergrösserung zu gleicher Zeit schon weit, weitab von der eigentlichen Heldensage gekommen ist. Und folgerichtig konnte dann auch Hans Sachs bei diesem Fastnachtspiel keine Dichtung der Heldensage als Quelle vorgelegen haben, die völlig bürgerlich-lehrhafte Atmosphäre, in der wir uns hier befinden, weist auf eine andre Fährte. Es erscheint sehr stark, ja wohl ausschliesslich benutzt ein Werk, das auch sonst den weitgehendsten, noch nicht genügend erkannten Einfluss auf Hans Sachs ausgeübt hat, nämlich Sebastian Brants Narrenschiff. Schon die ersten Worte, die Klage Eckharts, er werde überall jetzt gering geschätzt und verachtet, während Fürsten und grosse Herren ihn sonst geehrt hätten[1]) v. 3—11, und die Rede des „fuerwitz" v. 62—68, der seine Macht und seine Gewalt schildert, erinnern an eine Stelle des Narrenschiffes cap. 46: von dem gwalt der narren:

v. 63: die fürsten worent etwann wysz,
hattent alt rät, gelert und grysz,
do stund es wol jn allem land
jetz hat narrheyt all jr gezelt
geschlagen uff und lyt zu wer,
sie zwingt die fürsten und ihr her . . .
gross narrheyt ist by grossem gwalt.

Der erste Theil des Fastnachtspiels v. 1—90 gibt die Exposition und macht uns mit den drei redenden Personen

---

[1]) vgl. auch die ganz ähnliche Klage, mit welcher der Narr in Gengenbachs Gouchmat auftritt.

näher bekannt. Es ist freie Erfindung von Hans Sachs mit trefflicher Charakterisierung besonders des „fuerwitz" v. 15 ff. und wirkungsvollster Behandlung der Rede z. B. v. 55—57. Dass Fuerwitz seinen Namen zuerst lateinisch sagt:

v. 53 Fuerwitz: Bethulancia, hast dus gehört?
Jüngling: Ey sag mirs teutsch! ich bin nit glehrt,

mag eine scherzhafte Nachahmung Brants sein:

NS. cap. 1. v. 28—31: des tütschen orden bin ich fro,
dann ich gar wenig kan latin,
ich weysz das vinum heysset win
gucklus ein gauch, stultus eyn dor . . .

Von v. 90 an, wo fuerwitz seine gefährlichen Ratschläge beginnt, begegnen wir auf Schritt und Tritt dem Einfluss des Narrenschiffes, eine kurze Nebeneinanderstellung der einzelnen Parallelen wird dies auf das deutlichste zeigen.

Zunächst soll der Jüngling nach des fürwitzes Rat grossen Kleideraufwand machen H. S. v. 96—108, hierzu

NS. cap. 4:	H. S. v. 108:
Ueberschrift: von nuwen funden.	Mir lieben vor all newe fünd.
Holzschnitt:	v. 96—97:
Rechts ein schön geschmückter Jüngling, links ein älterer Narr mit einem Spiegel,	erstlich musst du dich halten prächtig, als seist du reich, edel und mechtig.
v. 6—7:	105:
und dunt entblössen jren halsz, vil ring und grosse Ketten dran,	ring, Ketten, schmuck und ander zier das trag. . .

Ueber Schnitt der Kleider finden sich in der von Zarncke N genannten Ausgabe des Narrenschiffes[1]), — und nur in dieser allein — die Verse:

[1]) Es ist die interpolierte Strassburger Ausgabe von 1494, welche noch öfters heranzuziehen sein wird. Ein Exemplar befindet sich in

NS. cap. 4 v. 53 f.:
die kleider hinden sind zertrent
und müssen han eyn langen spalt,

auch beachte man NS. cap. 82: von burschem uffgang:

v. 13—17:	H. S. v. 110—12:
die buren went kein gyppen me,	sich kleiden nach des fürwitz sitten.
es musz sin lündsch und mechelsch kleit	also zerflammet und zerschnitten
und gantz zerhacket und gespreit,	und soviel gutes tuch verderbt.

Den nun folgenden Versen 119—36 bei Hans Sachs entsprechen dem Sinne nach völlig bei Brant die beiden aufeinanderfolgenden Capitel 9: von bosen sytten und cap. 10: von worer fruntschaft, beide Dichter bieten ausserdem hier die sprichwörtliche Redensart:

cap. 10. v. 31:	v. 130 f:
früntschaft wann es gat an ein not,	wann gutter gsellen in der not,
gant vier und zweintzig auff ein lot,	gehn vier und zweintzig auf ein lot.

Abermals nähert sich unser Fastnachtspiel der Redaction N des Narrenschiffes insbesondere:

v. 11 ff. d. Interpol:	v. 133:
darumb wan einer im erwelt	thu einen freundt dir ausserweln,
ein guten fründ im zu geselt,	auffrichtig, erbar, tugenthafft,
der tug, das er so mit im leb	der dich lehrt, weiszt und trewlich strafft . .
und lichtlich in nit ubergeb . .	

Das folgende Capitel 11 des N S.: verachtung der geschrift gibt Hans Sachs den Anlass zunächst von Büchern und Studieren zu sprechen, die Erwähnung Petrarkas konnte er hierbei leicht hinzuthun, da er zwei Werke desselben „von paiderley glück und unglück" und „gedenckpuech 4 puecher" selbst besass und kannte, dann kommt auch er v. 148—55 direct auf die „gschrift" zu

Weimar, dessen Benutzung mir durch die Güte des Herrn Oberbibliothekars Dr. Reinhold Köhler ermöglicht wurde.

reden, und bei seinen folgenden Auslassungen ist neben cap. 11 noch hinzuweisen auf cap. 103: vom endkrist, z. B.

cap. 103. v. 66 ff:

gar wenig wahrheyt man jetzt hört,
die heilig gschrift würt vast verkört
und ander vil yetzt usz geleitt

v. 15:

das sie usz eygner vernunfft jnfal
die heilig geschrift uzs legen all
daran sie fälen doch gar offt.

v. 148:

sag! haben jr ausz der geschrifft
nit vil gesogen lautter gifft,
auff bracht jrnung und kätzerey

153 f:

der schrifft nach grübeln und durch gründen,
darnach wider die warheit kriegen.

Anspielung auf damalige Zeitverhältnisse — man denke an die Kriege Karls V. mit Franz I. um Mailand, von denen der dritte ja gerade 1538 zu Ende ging[1]) — bieten deutlich v. 155—79: Nicht zu den Büchern soll der Jüngling, sondern hinaus in den Krieg, „hinaus in das Welschland", oder, wenn er zu Hause bleibt, soll er sich wenigstens üben im Ritterspiel, in „kempffen, fechten, lauffen, ringen" v. 180—87. Dieser Uebergang giebt dann Gelegenheit, noch andre noble Passionen aufzuführen, so zunächst Armbrustschiessen und Jagd (v. 188—92 und 193—206). Hier haben wieder zwei benachbarte Capitel des NS. deutlich eingewirkt, cap. 75: von bosen schutzen und cap. 74: von unnutzem jagen,

cap. 75 v. 24f:

keyn schutz so wol sich yemer rüst,

v. 188:

du must auch mit der armbrust schiessen,

---

[1]) Vgl. auch v. 425 ff:

wol auff! wir wölln an Marckt spaciern,
forschen und fragen hin und her,
was für gut zeittung, newe mer
ietzt kommen sind ausz welschem landt.

Diese Verse scheinen auch einen inneren Grund dafür zu bieten, dass das Jahr 1538, nicht 1535, als Entstehungsjahr für unser Fastnachtspiel anzunehmen ist.

	Eckhart:
er find allzyt das jm gebrüst,	es wird des rüstens dich verdriessen,

und

cap. 74 v. 5—7:	v. 193:
dann leydthund, wynd, rüden und bracken	auch richt zu waidwerck hundt und garn.
on kosten füllen nit jr backen,	Eckhart von den Kosten redend:
	v. 199:
	den waidmann fressen seine hundt.
	v. 200:
desglich hund, vogel, vederspyl.	richt dir auch zu ein vogelherd;

ebenso wird die Schweinejagd erwähnt: N S. v. 20; H. S. v. 194, ferner ist noch zu vergleichen:

v. 9:	v. 198:
keyn hasen, repphuhn vohet man,	ein hasz kost dich wol siben pfundt,
es statt eyn pfundt den jäger an,	

und weiter:

v. 17:	v. 196 f:
der ander voht ein hasen offt,	O Fürwitz, dein rat ist gar arck!
den er hat uff dem kornmarckt koufft.	du kauffst es neher an dem marck.

Bei Hans Sachs wie bei Brant werden dann die Mühen und Anstrengungen der Jagd geschildert N S. v. 11—14; H. S, 201 f. und schliesslich noch der gefährlichen Gemsenjagd besonders gedacht:

v. 21:	v. 204:
oder stygt sunst den gempsen nach.	und im gebirg nach gembsen steigen.

Statt aber jetzt dem Jüngling die „unkundigen" Steiger als abschreckendes Beispiel vorzuführen, spricht Eckhart plötzlich von „guten Steigern", die „zu tot fallen", von „guten swimmern",

die ertrinken; dass diese verunglücken, ist doch nicht gerade das Näherliegende. Hans Sachs scheint diesen kleinen Widerspruch auch gefühlt zu haben, denn er fügt bei den Schwimmern naiv hinzu, sie ertrinken, „wen jr stündlein kombt". Diese Verse bei Hans Sachs finden jedoch ihre Erklärung durch eine Stelle des Narrenschiffes, die uns allein die Strassburger interpolierte Ausgabe N 1494 bietet. Es heisst da cap. 45: von mütwillig ungefel:

nach v. 18 d. Orig. v. 15 ff. d. Interp:	H. S. v. 206:
ein guter stiger darff auch glück,	Zu todt die guten steiger fallen.
	v. 211:
die guten schwimmer trinken dick,	. . . . die guten swimmer ertrinken, wenn jr stündlein kombt.
die guten stecher auch offt felen,	v. 216:
das man eim rennet durch sin kelen.	du must auch mit dem krönlein stechen.
	Eckh.: Wilt du jm arm und bein abbrechen?

Wie man sieht, bieten diese Verse bei N nichts Auffallendes, es ging unserem Dichter eben, wie auch sonst oft, dass er ein Motiv, das er einer dritten Stelle entnahm, nicht völlig in seine Darstellung verarbeiten kann. Die Beispiele, die er vorfand, hat Hans Sachs gewohntermassen specialisiert, indem der Schwimmer im Bodensee, der Stecher — mit Beziehung darauf, dass wir ein Fastnachtspiel vor uns haben — an der Fastnacht sein Können zeigen soll.

Die vorliegende Stelle ist für unsere Untersuchung besonders wichtig, da sie uns in Zusammenhang mit den oben angeführten Parallelen den Schluss erlaubt, dass Hans Sachs bei Abfassung des vorliegenden Fastnachtspieles keine der Originalausgaben des Narrenschiffes, sondern die interpolierte Strassburger Redaction N vom Jahre 1494 benutzt hat. Die gleiche Beobachtung lässt sich noch in andern Fällen machen, in denen Benutzung des Narrenschiffes in Betracht kommt, was noch besonders zu erweisen sein wird.

Die Erwähnung des Stechens an der Fastnacht v. 215 gibt

Gelegenheit, noch andre Fastnachts- oder Winterfreuden zu nennen, Mummereien v. 225—29, Schlittenfahrten v. 219—23; dann folgen andere kostspielige Vergnügungen: Spielen v. 230—33 und „dapffer zutrincken“ v. 234—38. Auch im Narrenschiff ist ein Capitel (77) den Spielern gewidmet; ebenso ist auf cap. 16: von fullen und prassen zu verweisen:

cap. 16. v. 68:	v. 234:
je einer drinckt dem andern zu,	du must auch dapffer zutrincken.

Es folgen tantzen v. 238—42 und des nachts hofiern, im Narrenschiff ebenfalls aufeinanderfolgend behandelt; cap. 61: von dantzen:

v. 12:	v. 238 ff:
usz dantzen vil unratts entspringt.	du finst auch manchen schönen tantz.
do schleyfft man Venus by der hend,	von dem du kombst herwider gantz
do hatt all erberkeyt eyn end,	vol böser unkeuscher begier.
cap. 62:	v. 243 ff:
von nachtes hofyeren.	auch must . . .
v. 12 f:	zu nacht herumber gehn hofiern,
es ist die freud jn warheyt kleyn	im regen, windt und schne erfriern.
inn winters nächt also erfrüren.	

So ist Hans Sachs allmählig zu dem von ihm so oft berührten Thema der ausserehelichen Liebe und daran anschliessend zum Bruch der ehelichen Treue gelangt v. 247—69; nun folgen Rathschläge, die sich vorzüglich auf das Leben in der Familie beziehen, Aufforderung zu kostspieliger Einrichtung v. 269—76 (vgl. N S. cap. 17: von unnutzem richtum, z. B. v. 3 zu H. S. v. 274) und zum Neubau des Hauses. Hierzu ist heranzuziehen:

cap. 15:	
von narrehtem anschlag.	v. 278—84.
v. 19—20:	v. 283:
wer buwen wil das in nit ruw,	wilt bawen, so baw wol besunnen.
der bdenk sich wol, ee dann er buw.	

Wieder die interpolierte Strassburger Ausgabe N 1494 hat allein die folgenden Verse:

nach v. 6 d. O.:	v. 294:
dann ee sie komen an die steg,	ander leut tragen nutz hinweck.
do giengent zimberlüt hinweg,	
das er in nit me hat zu lonen.	

Auch der Luxus im Bauen wird an dieser Stelle in N weiter ausgeführt, das Gleiche thut Hans Sachs v. 280—82. Zu v. 296—302 vergleiche cap. 76: von grossem ruemen:

v. 296: du halt dich rhumretig und grosz.

Auch die Erwähnung des Juden H. S. v. 300 erinnert an dies cap. 76 (v. 11), ebenso finden die Worte über Adel und Tugend hier ihr Analogon:

v. 63:	v. 302:
adel allein by tugent stat,	tugendt! die selb adelt dich.
usz tugend aller adel gat.	

Für die Erwähnung des Bergwerkes finde ich im Narrenschiff keine Stelle, dagegen stimmt v. 321—31, die Empfehlung der Alchemie wieder ganz zu NS. cap. 102: von Falsch und Bschiss:

v. 50:	v. 322:
den grossen bschiss der alchemy	fach an die künstlich alchamey,
v. 58:	ausz kupffer golt, silber aus bley
der stosst sein gut jns affenglas,	. . .
	es ist ein lautter phantasey
bis ers zu pulver so verbrent.	vil haben all jr gut verbrent.

Zu dem Rate des Fuerwitz, der Jüngling solle auch seinen Handel verändern H. S. v. 332—44 ist zu vergleichen NS. cap. 49: von dorehtem wechsel; weiterhin ermahnt Füerwitz noch zu grossem Aufwand, üppiger Kost zu Hause, Badereisen, teilweise Wiederholungen des schon früher Gesagten, bis der Jüngling den trewen Eckhart von sich stösst und sich ganz dem Fuerwitz zuwendet, der ihn dann ins Leben hinausführt.

In die leicht erkennbare Monotonie der ganzen Composition von dem Augenblicke an, wo Füerwitz seine Lehren erteilt

und der trewe Eckhart sie bestreitet, ist nur durch das verschiedene, bald ganz abweisende, bald mehr hinneigende Verhalten des Jünglings gegenüber dem trewen Eckhart etwas Abwechslung zu bringen gesucht; die einzelnen Rathschläge sind lose aneinander gefädelt, eine Disposition des Ganzen ist etwa darin zu erkennen, dass die Handlung fortschreitet von der Betrachtung des freien Jünglingslebens zum Leben in der Ehe, im eigenen Hausstand, in der Berufsthätigkeit. Infolge dieses Gedankenganges und der veränderten Anlage seiner Dichtung nimmt Hans Sachs keineswegs genau die Capitelfolge seiner Vorlage herüber, nur auf kürzere Strecken stimmt auch diese, wie wir gesehen haben, überein. Dennoch zeigt sich aber auf Schritt und Tritt teils in dem stofflich beigebrachten, teils in der Wiederkehr der nämlichen Gedanken und Ausdrücke der bedeutende Einfluss von Brants lange nachwirkender Dichtung.

In directer Beziehung zu dem „trewen Eckhart mit dem fuerwitz“ stehen ferner auch zwei Fastnachtspiele Jörg Wickrams. Zuerst das „Narrengiessen“, das seinerseits allerdings wiederum unter dem Einflusse des Narrenschiffes steht, wie schon Zarncke, Ausgabe des NS. s. CXXV deutlich hervorgehoben hat. Aber neben den übereinstimmenden Beispielen und Typen der Narrheit bei Hans Sachs und Wickram, die auf das Narrenschiff zurückgehen, finden sich auch solche, die im Narrenschiffe nicht enthalten sind. So in erster Linie die Erwähnung des Bergwerkes bei der Instruction, die der alte Narr den Neugegossenen gibt: desz gleych bergwerck und alchimey, ebenso wie bei Hans Sachs der Alchemie die Erwähnung des Bergwerks vorhergeht v. 310—17. Vergleiche ferner die Rede des „Berckherrn Hans Hammer“ mit Hans Sachs v. 309—17, auch die Erwähnung Welschlands, die bei Hans Sachs zur directen Zeitanspielung v. 157 und 425 ff. erweitert ist, findet sich bei Wickram, die Rede des „Kriegszmanns“ an den „Kouffmann“ ist zu vergleichen mit Hans Sachs v. 345—65.

In dem zweiten Fastnachtspiel steht der trew Eckhart im Mittelpunkt der Handlung und die Dichtung ist

nach ihm benannt.[1]) Es erscheinen Vertreter der verschiedensten Stände, denen Eckhart in verschiedenster Weise, und zwar wie bei Hans Sachs vergeblich, seine Warnungen zu Teil werden lässt. Das „Narrengiessen“ ward an der Herren Fastnacht 1537 zu Colmar gespielt und 1538 gedruckt, im gleichen Jahre erschien auch der „trew Eckhart“ im Druck. Da nun der „trew Eckhart mit dem fuerwitz“ erst vom 12. Juli 1538 datiert ist, also erst im Juli 1538 gedichtet wurde, und wir einen Druck dieses Fastnachtspiels vor der Folioausgabe von 1560 überhaupt nicht kennen, so erscheint es an der Hand dieser chronologischen Verhältnisse für das „Narrengiessen“ wohl sicher, für den „trewen Eckhart“ höchst wahrscheinlich, dass hier Einfluss Wickrams auf Hans Sachs vorliegt und nicht umgekehrt. Es wäre also Hans Sachs durch Wickrams „trewen Eckhart“ angeregt worden, diese Gestalt auch seinerseits wieder in einem Fastnachtspiel vorzuführen und er schöpfte dann bei seiner Dichtung aus der nämlichen Quelle, die Wickram in einem früheren Fastnachtspiel ebenfalls benutzt hatte.

Losgelöst von der Heldensage, dargestellt als treuer Mahner und Warner, der die Schäden in der Welt erkennt und mit strafender Rede beklagt, so erscheint der trewe Eckhart jetzt stets bei Hans Sachs, und es ist nicht schwer zu bemerken, dass gelegentlich unser Dichter sich dieser Gestalt geradezu als poetische Maske für sich selbst bedient, hat er doch schon in den beiden behandelten Fastnachtspielen recht deutlich durch den Mund des trewen Eckhart seine trefflich gemeinten Ansichten zum Nutz und Frommen seiner Mitmenschen verkündet. Herbe Klage dagegen ertönt in dem Gedicht, das uns als nächstes wiederum den trewen Eckhart vorführt, in dem „Gesprech mit eynem waldtbruder, wie fraw trew gestorben sey“, vom 5. April 1537, Keller-Goetze 3, 306—10. Der Dichter wird von einem „waldtbruder uralt“, der trewe Eckhart genannt, der ihm

[1]) Ein hübsch new Fastnachtspiel . . . der trew Eckart genant. 1538. — Goedeke, Grdrsz. ²II, 460. § 159 nennt nur ein Exemplar der öffentlichen Bibliothek in Paris; auch die Berliner K. Bibliothek besitzt ein solches, signiert Yp 8201.

„vil dings vor kurzen tagen" offenbart hat, an die Bahre der fraw trew in einem Tempel tief im Waldesgrund geführt und dort erkennt er, dass die Treue forthin nur noch bei Gott zu suchen sei. In einem andern Gedichte, das im Anhang (vgl. s. 99) zum ersten Male nach der Handschrift des Dichters im Druck erscheint [1]): „Ein clagred Dewtsch landes und gesprech mit dem getrewen Eckhart" S G. 5 bl. 245ᵇ—248ᵇ vom 16. Juli 1546, belauscht er im Wald eine Unterredung des trewen Eckhart mit der schwer leidenden und verfolgten Germania. Es ist dies ein politisches Gedicht mit deutlicher Anspielung auf den bevorstehenden schmalkaldischen Krieg; Germania fragt den trewen Eckhart in ihrer Not um Rat, und trew Eckhart-Hans Sachs sagt ihr, sie habe selbst ihr Unglück verschuldet und ermahnt sie zu Reue, Busse und Umkehr.

Aber wie eine Münze, die man täglich im Verkehr weiter gibt, verliert die Gestalt des trewen Eckhart, nun bei allen Thorheiten und Verkehrtheiten der Menschen als Warner genannt und herangezogen, schliesslich ihr specifisch characteristisches Gepräge und führt zuletzt nur mehr im sprichwörtlichen Gebrauche ein gestaltloses Dasein, vgl. das Fastnachtspiel „der unersetlich geitzhunger" vom 5. September 1551 (Keller-Goetze 14, 158 ff.; Goetze, Fastnachtspiele No. 32) v. 125:

der trew acht wir uns sunst nit fast,
Trew Eckart war nie unser gast, [2])

ebenso in der „Fabel der zweyer gesellen mit dem beeren" vom 2. Januar 1559 Keller-Goetze 9, 178:

ein man verseh sich all sein tag,
wo er hab auch einen gesellen,
der vil verheist und thut sich stellen,

[1]) Nach einem Einzeldruck von 1546 4 Bl. 4⁰ o. O.: Ein Klagred Teutsches landts mit dem treuwen Eckhart (Münch. Bibl. P. O. germ. 235 Nr. 30) ist das Gedicht abgedruckt bei Liliencron, Hist. Volkslieder Nr. 520 (Bd. IV. s. 299—300).

[2]) Diese Stelle und die beiden folgenden hat schon Reinhold Steig in der dritten Ausgabe der „deutschen Heldensage" von W. Grimm s. 483 f. nachgetragen.

als ob er sey der trew Eckhart,
der ob im wöll zu aller fahrt
gantz trewlich halten in der not
bestendiglich bisz in den todt.

Schliesslich begegnen wir dem trewen Eckhart noch einmal in der Comedi „der Kampff mit fraw Armut und fraw Glück“ vom 5. September 1554 Keller-Goetze 12, 265 ff.; er erscheint als Ernholdt am Anfang und am Schluss, ohne aber sonst irgendwie in die Handlung einzugreifen. Auch hier ist er der Verkündiger guter Lehre, nämlich dem Glück nicht zu trauen und ein ordentliches, arbeitsames Leben zu führen.

Die verschiedenen Stadien, welche die Auffassung des trewen Eckhart, wie wir sahen, bei Hans Sachs durchmacht, sind typisch auch für die Auffassung der andern alten Helden im sechzehnten Jahrhundert. Von ihrer bisherigen Umgebung getrennt, moralischen, practischen Zwecken dienstbar gemacht, sinken diese alten Gestalten voll Blut und Leben herab zu einem blossen Begriff im geistigen Kleinverkehr, zum Träger eines Sprüchworts.[1])

[1]) Eine weiter noch nicht beachtete Erwähnung des trewen Eckhart findet sich in A. von Eybs Ehebüchlein. Vgl. „Deutsche Schriften von Albrecht von Eyb, herausgegeben und eingeleitet von Max Herrmann. Berlin 1890. Bd. I. In dem von dem Herausgeber H genannten Drucke (s. l. et a., schwerlich vor dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jhrh. vgl. a. o. O. s. IX) sind dem Texte fol. I a. einige Einleitungsverse vorgedruckt:

der heyrathsrath bin ich genannt,
den weysen all zeyt wol bekant.
Zu vor: der nemen wil ein weyb,
den trewen Eckhart frag umb rath,
der manchem wol geraten hat.

Also hier der trewe Eckhart sogar als ev. Heiratsvermittler!

III. König Laurin.

Zu W. Grimms Deutscher Heldensage[3] ist für König Laurin folgende Stelle hier nachzutragen: „Gfengknus der vier angel-tugendt“ vom 24. September 1536, Keller-Goetze 3,271 ff. Der Dichter denkt sich auf einen Berg entrückt:

s. 271,29ff. darvor da stund ein zwerg
inn eynem langen part
nach königlicher art
inn scharlach-rot geschmucket.
Dem ich tugentlich pucket,
erschrack im hertzen mein,
dacht: Es ist König Laurein.

Eine Schilderung Laurins findet sich im gedr. Heldenbuch ed. Keller 702,39 ff., auch dort erscheint der König in Rot gekleidet:

703,28: sein beingewant was rot als plut.

Im „fechtspruch. Ankunfft und freyheit der Kunst“ vom 25. Juli 1545, Keller-Goetze 4, 209 ff. ist Laurin mit andern Helden zusammen genannt:

s. 211,33 viel held kempfften in freyem feld
und rietten zamb in finster weld,
als Eck und der alt Hillebrand.
Laurein, hürnen Sewfrid genandt,
König Fasolt und Dietrich von Bern
theten einander kampff gewern,
als zu erlangen preis und ehr.

IV. Dietrich von Bern und seine Kämpfe.

Dieser neben Siegfried meist genannte Held der Sage erscheint ziemlich spät in der Hans Sachsischen Dichtung, zuerst in dem oben angeführten „fechtspruch“ 1545. Weiterhin ist er, wie wir wissen, mit dem von ihm unzertrennlichen, alten treuen Hildebrand eingeführt in der Tragödie vom „hürnen Seufrid“ Act VI (vgl. Abschn. I); dort macht Crimhilt ihren Gatten auf Dietrich aufmerksam mit den Worten:

hürn. Seufr. v. 826—31:

sagt man doch von aim helden wert,
der wan zu Peren im Welschland,
der selb herr Dietrich sey genant,
hab auch erschlagen vil der recken,
den künig Fasolt und den Ecken,
die Rüez und auch ries Sigenot.

Es wird hier auf verschiedene andere Kämpfe Dietrichs, über die uns Gedichte überliefert sind, angespielt. Da aber nur nackte Namen genannt werden, so können wir auch nur im allgemeinen auf die betreffenden Gedichte hinweisen und deren Kenntniss bei Hans Sachs voraussetzen, nähere Beziehungen lassen sich nicht gewinnen. Die Brüder Ecke und Fasolt sind schon im „fechtspruch“ (vgl. Abschn. III) erwähnt; Kämpfe mit ihnen und ihrer Base Rüez (Rütze, Runze) erzählt das Lied von „Ecken Ausfahrt“. Ecke zieht gegen Dietrich zum Kampf, wird aber von diesem getödtet, desgleichen sein Bruder „König“ Fasolt, wie er im Liede, bei Hans Sachs und auch sonst genannt wird, und seine Base Rüez, die den Getödteten rächen will. Das Eckenlied war im 15. und 16. Jahrhundert eines der populärsten Gedichte der Heldensage und bis in die

untersten Kreise bekannt, von Drucken kennen wir einen Augsburger vom Jahre 1491, zwei Strassburger von 1559 und 1577 und das Bruchstück eines Nürnberger Druckes von 1512 (vgl. Berliner Heldenbuch, Teil V Einl. s. XXXVI; Goedeke, Grdrsz.[2] I § 65,2, hier noch ein Druck o. O. 1566).[1]) Dass Hans Sachsens Kenntniss des Eckenliedes auf Drucke und nicht auf handschriftliche Ueberlieferung zurückgeht, lässt die Namensform Rüez schliessen, die allein die Drucke bieten und die Hans Sachs ebenfalls hat. Das Eckenlied in der Handschrift des Caspar von der Roen bietet die Form Rachyn, die Lassbergische Handschrift bricht bei der Episode des Kampfes zwischen Dietrich und Fasolts Schwester Uodelgart, also vor dem Kampf mit Rüez, ab.

Bei der grossen Popularität des Eckenliedes war es leicht begreiflich, dass wie der Name des trewen Eckhart auch der des Eck und des Berners zu sprichwörtlichen Redensarten sich verflüchtigten, vgl. die beiden schon ZE. LXXXI, Haupts Zeitschr. 15,327 angeführten Stellen: Mg. „Eulenspiegel mit dem wirt" ohne Datum, Goedeke, Dichtungen von Hans Sachs[2] I s. 229:

> also wart list mit list bezalt.
> uns sagt ein sprichwort alt:
> Eck an den Berner kam,
> sie waren beidesam
> mit schalkheuten beseszen,

und im Mg. „der abenteurer mit dem or" vom 7. Juni 1536, Goedeke, Dichtungen von H. S.[2] I s. 93:

> der burgermeister sach sie alle beide an,
> dacht: der ein treibt grosz triegerei,
> der ander ist nit rein;
> wol zwei verbrente kinder:
> Eck an den Berner kumen ist. —

Auch von „Sigenot" sind uns Drucke bekannt, so ein Heidelberger vom Jahre 1490, ein Strassburger von 1505,

---

[1]) Nach dem Strassburger Druck 1559 ist „Ecken Ausfahrt" herausgegeben von O. Schade. Hannover 1858.

desgleichen von 1560, aus dem nämlichen Jahre ein solcher aus Nürnberg[1]) (vgl. auch Goedeke, Grdrsz.[2] I § 77,1). Ob Hans Sachs auch das Volkslied von Hildebrand, jenem Nachkömmling des alten Gedichtes vom Kampfe zwischen Vater und Sohn, kannte, ist nicht direct zu erweisen, jedoch sehr wahrscheinlich; es ward gedruckt Strassburg o. J., Nürnberg um 1520, dann 1535, 1570 u. s. f. (vgl. Goedeke, Grdrsz.[2] I § 76). Wo Hildebrand bei Hans Sachs erwähnt wird, erscheint er stets in Verbindung mit Dietrich und dessen Kämpfen.

Dietrichs Residenz ward im 16. Jahrhundert ganz gewöhnlich Dietrichs-Beren genannt, diese Form braucht auch Hans Sachs in den „hundert unnd zehen fliessende wasser Teutschlands" vom 26. Juni 1559, Keller-Goetze 7,464 ff.; vgl. s. 469, 18 f.:

die Etsch vor Dietrich-Beren seer
rint in das venedische meer.

Trotzdem hat aber Hans Sachs, wie schon in der Einleitung bemerkt wurde, augenscheinlich nichts mehr davon gewusst, dass der Dietrich von Bern der Sage der historische Theodorich der Grosse ist; am 5. August 1558 verfasst er vollständig nach Albert Crantz[2]) das Gedicht „Boecii des christlichen philosophi und poeten history", Keller-Goetze 7,382 ff., und während die Heldensagen und demnach auch Hans Sachs sonst von Dietrich nur Gutes und Treffliches zu sagen wissen, erscheint hier der historische Theodoricus als grausamer Tyrann, dessen Seele nach dem Tode verdientermassen in den Schlund der Hölle fährt.[3])

[1]) Diesen Druck hat O. Schade seiner Ausgabe des Sigenot zu Grunde gelegt.

[2]) Swedische Cronica Alberti Krantzij, newlich durch Heinrich von Eppendorf verteutschet. Strassburg 1545. lib. III. bl. CLXI.

[3]) Es sei gestattet, hier ein nicht von Hans Sachs herrührendes, jedoch noch unbekanntes Zeugniss für die Heldensage anzuführen, das ich freundlicher Mittheilung des Herrn Dr. Szamatólski verdanke. In der gegen Th. Murner gerichteten „Defensio Christianorum de Cruce, id est Lutheranorum" des Matheus Gnidius Augustensis. Hagenovae 1520 heisst es fol. b III: „Si prorsus sic nundinari lubet (sc. ut Murnerus), suppetunt alia argumenta complexa: De triumpho Caroli Maximi, de Hercule Gallico, de Diethero Bernensi."

V. Nachklänge.

Mehr indirecte Beziehungen zur Heldensage enthalten zwei Dichtungen, die ebenfalls in Kürze hier genannt seien. In dem bekannten „lobspruch der statt Nürnberg“ vom 20. Februar 1530, Keller-Goetze 4,189 ist der Rosengarten als poetisches Motiv für die allegorische Einkleidung benutzt:

v. 27: also ward ich inn stillem lauschen
getrucket inn ein senfften schlaff,
. . . .
mich daucht ich kem auff eynen plan,
darauf ein runder berg was stan,
daran do lag ein rosen-gart u. s. f.,

und später wieder:

s. 198,39 zu ehren meynem vatterland,
das ich so hoch lobwürdig fand
als ein blüender rosengart.

Ferner wird in dem Schwank „der pawrenknecht mit der nebelkappen“ vom 3. Tage des Brachmons 1538, Keller-Goetze 9, 506 ein junger, dummer Bauer von zwei landfahrern, die eine unsichtbarmachende Nebelkappe zu besitzen vorgeben, geprellt, s. 508:

wir haben bracht ein nebelkappen,
wer die selbig zeucht an sein halsz,
derselb wird unsichtbar nachmals.

Wir haben hier augenscheinlich einen Nachklang der Nibelungensage.

Die beiden Landfahrer kommen nach ihrer Angabe aus dem Venusberg, wie öfters derartige Schwindler bei Hans Sachs:

s. 507_{32} wir kommen her . . .
all beide ausz dem Venus-berck,

vgl. weiter das Fastnachtspiel „der farendt schuler im paradeisz", 8. Oct. 1557 (Goetze, Fastnachtsp. No. 22; Keller-Goetze 14, 72 ff.):

v. 22 ich bin im Venusberg gewesen,
da hab ich gsehen manchen buler,

und als „doctor im venus perg, Zu Florentz ein jung doctor sas", hat Hans Sachs am 7. Febr. 1545 die Novelle Boccaccios Dec. VIII, 9 (Arzt Simon mit Bruno und Buffelmacho) in einem noch ungedruckten Spruchgedicht S G. 2 bl. 121^a — 121^b behandelt. Bruno macht dem leichtgläubigen Simon glänzende Schilderungen von ihren angeblichen heimlichen Zusammenkünften mit schönen Frawen, Kaiserinnen und Königinnen, und da die Schilderung bei Boccaccio in der That einigermassen an die deutschen Erzählungen vom Venusberge erinnert, so führte der deutsche Dichter trotz Florenz den Venusberg geradezu in sein Spruchgedicht ein.

VI. Alboin und Rosamunde.

Die Erzählung von Alboin und Rosamunde hat von allen Stoffen der Heldensage am meisten das Interesse unseres Dichters erregt. Viermal hat er sie behandelt, am 14. Januar 1536 als Spruchgedicht: „Ein erschröckliche histori von einer königin aus Lamparten", Keller-Goetze 2, 271, als Mg. in der „alment des alten stollen, Rosimunda die mörderin: Alboinus war ein kunig reich" am 9. Januar 1545; als Tragödie am 10. August 1555 „die königin Rosimunda", Keller-Goetze 12, 404 ff., und weiterhin erscheint die Langobardenfürstin in der Tragödie „die zwölff argen königin" vom 11. März 1562.

Für das Spruchgedicht hat Pauli's Schimpff und Ernst cap. 231 als Quelle vorgelegen. Hierauf weist zunächst hin die Herübernahme der auch von Pauli gebrauchten Namensform Alkinnus für Alboinus, Albuinus; auch die Erwähnung der „Lamparder cronica" bei Hans Sachs stammt aus Pauli; Pauli's Erzählung beginnt: „Wir lesen in der Histori Longobardorum ...", dementsprechend hat das Spruchgedicht: „Inn der Lamparder cronica lesz wir . . .". Im Einzelnen folgt Hans Sachs der Erzählung Paulis durchaus und seine Versification bietet zu keinen weiteren Bemerkungen Anlass.

Der Meistergesang, der unsern Stoff behandelte, war niedergeschrieben im siebenten Meistergesangbuche (bl. 49), dieses ist verloren, wir können daher nicht controllieren, ob Hans Sachs, wie die Namensform Alboinus anzudeuten scheint, den Stoff auf eine erneute äussere Anregung hin behandelt hat, oder ob er, was an und für sich weniger wahrscheinlich ist, das Meisterlied nach seinem älteren Sp. ver-

fasste. Die „Dennmärckische Chronick Alberti Krantzij“, die Heinrich von Eppendorff übersetzte, und die Hans Sachs sonst vielfach benutzt hat, erscheint erst im Frühjahr 1545, sie kann daher für den vorliegenden Meistergesang noch nicht in Betracht kommen, dagegen ist nach Hans Sachsens eigner Angabe diese Chronik, deren drittes Buch von den langobardischen Königen handelt, zur Abfassung der Tragödie von der Königin Rosimunda benutzt worden. Es heisst Keller-Götze 12, 404:

zu euch komb wir beruft auff trawen
ein tragedi zu recidirn,
. . . .
wahrhaft geschehen und nit erdicht,
wie die Albertus Krantz beschreibt,
in denmarcker cronick einleibt.

Der Plan, die einfache Erzählung von Krantz in einer fünfactigen Tragödie zu behandeln, musste natürlich eine bedeutende Aufschwellung des Stoffes veranlassen; sie erfolgte nach der uns schon bekannten Technik unseres Dichters. Dem König zur Seite stehen die gewohnten beiden Räte (Act I), die zugleich, wie in Act IV, als Repräsentanten des langobardischen Adels erscheinen. Auch die zwei Diener und Trabanten erkennen wir als stehende Figuren bei Hans Sachs, sie unterrichten wie unsere heutigen Dienerscenen den Zuschauer über das, was über ihre Gebieter zu wissen wünschenswert ist (vgl. Act II und IV), bezechen sich fröhlich bei jedem Festgelage und wie die Bauern des Fastnachtspieles erzählen sie von ihrer nächtlichen Trunkenheit, Trag. Keller-Goetze 12, 412 v 6:

ich het mir ein guten kropff trunken,
Maron: ich bin auch an wenden heim ghuncken,

genau so Goetze, Fastnachtsp. No. 41 v. 3 f.; No. 8 v. 235 u. a. a. O.

In Act I folgt Hans Sachs seiner Vorlage im Ganzen genau; deutlich zeigt sich die vorgenommene Aufschwellung in Act II, der ohne Schaden für den Fortgang der Handlung ganz wegbleiben könnte. Die zwei Räte ermahnen den König der Königin die zugefügte Beleidigung abzubitten, trotzig wird dies verweigert; hierauf erfahren wir durch die beiden Trabanten

von Rosimundas kaum verhehlter Verstimmung und Trauer während des Nachtmahles und von Hemelchildis, des Ritters, Buhlen um Amata, wovon schon in Act I die Rede war. Der ganze zweite Act dient nur dem Bestreben, den vorhandenen Conflict zwischen den Gatten, zumal durch die Haltung des Königs, zu verschärfen und die That der Königin begreiflicher zu machen, so dass der Dichter seiner Neigung, Alles möglichst zu motivieren, hier einen besonders breiten Spielraum gelassen hat. Das gleiche Streben hat aber in Act III den Dichter zu einer höchst unglücklichen Aenderung verführt. Er bringt den nächtlichen Besuch des Hemelchildis bei Amata, deren Stelle jedoch ohne Wissen des Ritters die Königin eingenommen hat, direct auf die Bühne. Dieser nächtliche Besuch ist für die Handlung wichtig, denn hier liegt die Begründung dafür, dass der Ritter einwilligt, den Königsmord zu vollziehen; bei einer scenischen Darstellung des Vorganges sah sich Hans Sachs natürlich zu bedeutenden Abschwächungen gezwungen, der Ritter umarmt die Königin nur, und so erscheint die Nötigung zum Königsmord bei dem Dichter viel weniger motiviert, als bei dem Geschichtschreiber; Hans Sachs hat also das Gegenteil von dem erreicht, was er beabsichtigte. In dem Verhältnis der „hoffjunckfraw“ Amata zur Königin erkennen wir ein altes Schema: Herrin und Vertraute, worüber schon beim hürnen Seufrid s. 22 Näheres gesagt ist. Infolge dieses Verhältnisses tritt Amata in der Tragödie viel mehr hervor als in der Historia und begleitet auch — etwas seltsam — die königin und Hemelchildis, ihren früheren Buhlen, auf der Flucht nach Ravenna.

Zur Namengebung der Personen ist folgendes zu bemerken. Der König heisst wie bei Krantz Albuinus, der Ritter ist mit einer Ungenauigkeit des Dichters Hemelchildis, statt wie in der Vorlage Helmechildis, dessen Buhle, die „hoffjunckfraw“ mit leicht erkennbarer Beziehung Amata genannt. Die Namen der Räte und Trabanten hat Hans Sachs, wie er auch sonst zu thun pflegt, benachbarten Stellen seiner Vorlage entnommen, die Räte heissen Adoalphus und Gunipertus nach Adoaldus dem fünfzehnten (Krantz s. 136) und Gundipertus dem zwan-

zigsten König der Langobarden (Krantz s. 140); der eine der Trabanten heisst wie Alboins Nachfolger Clephes (Krantz s. 121), der Name des andern, Maron, ist jedenfalls entweder eine Analogiebildung oder eine Entstellung aus Wacon, dem Namen des achten Langobardenkönigs (Krantz s. 112).

Noch einmal erscheint Rosimunda in der Tragödie „die zwölff argen königin", Keller-Goetze 15, 3 ff. als die elfte der Verbrecherinnen. Eine nähere Betrachtung dieser Tragödie als Ganzes soll in den Studien zu Hans Sachs Bd. II geboten werden, hier sei nur soviel bemerkt, dass für die Erzählungen von neun der Königinnen Boccaccios „de praeclaris mulieribus," deutsch von Stainhöwel, für die Reden der drei übrigen dagegen Boccaccio „de casibus virorum illustrium," deutsch von Hieron. Ziegler 1545 und Hans Sachsens eigene Spruchgedichte benutzt sind. Der letzte Fall trifft für die Erzählung Rosimundas zu. Wenn der Dichter auch durch „de casibus virorum illustrium" Bl. 212[a]—214[b], wo unsere Geschichte erzählt ist, wieder auf den vorliegenden Stoff hingewiesen werden konnte, so stimmt mit Boccaccio doch nur der Umstand, dass Hemelchildis (bei Bocc. Helmige) aus dem Bade kommend von Rosimunda vergiftet wird — ebenso wie bei Krantz und in folge dessen in Hans Sachsens Tragödie, — während es im Sp. heisst, Keller-Goetze 2, 273 v. 17 f.:

endlich vergifftet sie ein wein,
den sie ob tisch im schencket ein.

Dass Hans Sachs thatsächlich nach dem Sp. vom Jahr 1536 gearbeitet hat, zeigen eine Reihe übereinstimmender Verse, die trotz der kürzenden Darstellung der Tragödie sich aus dem Spruchgedicht erhalten haben, z. B.

Sp. Ke.-Gö. 2, 271 v. 8:	Trag. Ke.-Gö. 16, 17 v. 19:
Sprach: Seh! drinck mit dem vatter dein.	und sprach: Trinck mit dem vatter dein.
s. 272 v. 10:	v. 28:
von heint uber nacht wil ich die kamern öffnen haymelich,	heint öffn ich dir die kamerthür.

dem König all sein wehr verbinden,
da wirst in nackent wehrlos finden.

s. 273 v. 7:

Gen Ravenna sie kheren thetten,
da sie hernach auch hochzeit hetten.

v. 20:

und sprach: O du mördische hur,
du hast mir in dem wein vergeben.
Trinck auch! aber es kost dein leben.

ich will ein all sein wehr verbinden,
Ihn solt du blosz und nacket finden.

v. 32:

gen Ravenna wir eylen thetten,
allda wir fröhlich hochzeit hetten.

s. 18. v. 9:

sprach er: Du hur, hast mir vergeben.
Trink auch! sonst kost es dir dein leben.

Auch die hier angewendete Form Alkuinus gegen Alboinus, Albuinus steht sichtlich in Beziehung zu der bei Pauli und im Spruchgedicht gebrauchten Namensform Alkinnus.

VII. Die Sage von der Königin Theodolinde.

Während für alle übrigen in den Kreis unsrer Untersuchung gehörigen Gedichte die directen Quellen oder Vorlagen nachzuweisen waren, sind wir bei dem Meisterliede [1]) und wie bei dem Spruchgedicht [2]), welche die Sage von der Königin Theodolinde behandeln, nicht in der gleichen glücklichen Lage. Ja nicht einmal der Name Theodolindens wird in der deutschen Sagenüberlieferung genannt, und die folgende Untersuchung soll der Langobardenfürstin überhaupt erst das Bürgerrecht in deren Kreise erwerben. Der literarischen Zeugnisse, welche als Grundlage der Forschung dienen können, sind sehr wenige. Den gleichen Stoff, wie bei Hans Sachs, doch ohne jede Benennung der beteiligten Personen, behandelt das Gedicht „Das Meerwunder“ im sog. Heldenbuch des Caspar von der Roen (gedr. bei v. d. Hagen u. Primisser, Heldenbuch 2. Teil. Berlin 1825 s. 222), einem Werk, welches achtzig Jahre vor dem Meisterliede des Hans Sachs in Unterfranken niedergeschrieben wurde. In der Kunstpoesie finden wir, ausser bei unserm Dichter, Theodolinde als Mittelpunkt einer schlüpfrigen Geschichte im Decamerone des Boccaccio III, 2. Letzterem folgend haben den gleichen Stoff noch behandelt Francesco Bracciolini (La Bulgheria convertita, Roma 1637 canto VIII) in Ottaverimen [3]), und Lafontaine nach seinem

[1]) Die künigin mit dem merwunder. In der gesangweis Römers. 15. September 1552. (Goedeke-Tittmann, Deutsche Dichter des XVI. Jahrh. 4, 299 ff.)

[2]) Historia: Königin Deudalinda mit dem meerwunder. Kempt. Ausgabe IV. bl. 130—32; Keller-Goetze 16, 228 ff. — Deutsche Sagen der Brüder Grimm [2] 2, 45.

[3]) Vgl. Licurgo Cappelletti, Studi sul Decamerone, Parma 1880 s. 353. — C. erwähnt daselbst auch noch eine Versification der Novelle durch Batacchi.

maître Boccace in den Contes et nouvelles en vers 1, 6 (ed. Paris 1800); doch kommen die beiden letzten Bearbeitungen, weil nach der Zeit des Hans Sachs entstanden, in der Folge nicht in Betracht.

Den Ausgangspunkt für die Untersuchung bieten uns die beiden Hans Sachsischen Gedichte, deren literarisches Verhältnis wir zunächst festzustellen haben. Es begegnet bei unserm Dichter sehr häufig, dass er denselben Stoff in verschiedenen Formen, als Meisterlied, als Spruchgedicht, als Drama behandelte, in diesen Fällen hat er dann bei den späteren Bearbeitungen nicht nur die eigenen früheren Dichtungen, sondern auch seine ursprünglichen Quellen, wenn ihm diese noch zugänglich waren, wieder zu Rate gezogen, wie als ein Beispiel für viele die Tragödie von der Lisabetha 1546 beweist, auf deren Abfassung nicht nur der Meistergesang von 1519 und die Historia von 1515, sondern auch die eigentliche Vorlage Decamerone IV, 5 von neuem Einfluss ausgeübt hat. [1])

Eine kurze Vergleichung der beiden Gedichte von der Königin Theodolinde zeigt nun zunächt zweifellos, dass auch hier der Mg. bei Abfassung der Historia wieder vorgelegen hat. Beide Gedichte zeigen so wörtliche Uebereinstimmungen, dass stellenweise die Historia nur als eine Umgiessung des Mg. in

[1]) So enthält die Tragödie Züge, welche sich nur im Mg. oder nur in der Historia oder nur bei Boccaccio finden. Die Verabredung der 3 Brüder, nicht zu heiraten, hat nur der Mg. und die Tragödie (Goed. v. 17 — Keller-Goetze 8, 367 v. 18), sie fehlt bei Boccaccio und in der Historia; die Stelle

Keller-Goetze 2, 218 und iren handel weiter treiben
auff gleichen verlust und gewinn,

steht nur in der Historia und in der Tragödie (8, 367), und die Verse der Tragödie 8, 378

wir haben in auszgeschickt der massen
zu schaffen unsern nutz und frommen,
das er nicht baldt wird wiederkommen,

stimmen allein zu Decameron 4, 5 (Pseudo-Stainhöwel s. 278, 31: „si heten in in iren geschäften auszgesant und käme in gut zeit nicht wider"), in der Historia heisst es, Lorenzo habe die Brüder bestohlen und sei geflohen, im Mg. fehlt die Stelle ganz.

die Form des vierhebigen Verses erscheint. So heisst es

Mg. v. 22:	Historia s. 229, 29:
das meerwunder gab bald die flucht, sprang in das meer.	da gab das meerwunder die flucht und sprang hinein das wüttend meer.
v. 24:	229, 36:
der begleit sie, bis sie zum frauenzimmer kam.	der beleyt die köngin forchtsam, bis zu dem frauenzimmer kam.
v. 41:	230, 32:
der sie beid wunt, der gleich hautens im wunden gross.	doch wurdens all beid von im wund. doch hautens im auch wunden grosz u. s. f.

Die weitere Frage dagegen, ob dem Dichter, als er das Spruchgedicht schrieb, auch die für den Mg. benutzte Quelle wieder vorgelegen habe, ist zu verneinen. Allerdings ist die Darstellung in der Historia dem Meisterliede gegenüber eine viel ausführlichere. Es verteilen sich z. B. die 3 Verse des Mg. v. 4—6:

die mit irem frawenzimmer in zucht und er
eines tages gieng hinaus spazieren an das mer
kurzweil zu haben in der grünen aue,

auf 12 Verse der Historia wie folgt:

Keller-Goetze 16, 228, 10—229, 2:

die eins tags in dem königthumb
auszfuhren an das meer spatzieren
und wolt ein klein sich ermayiren
mit iren edelen iunckfrawen
an des meeres gstatt in einr awen,
da zu erfrischen ir gemüt
in dess grunenden meyen blüt.
Mancherley farb blümlein sie funden,
da sie artliche kräntzlein bunden
und hetten da singende reyen
mit ander freuden mancherleyen
eine hie und die ander dort.

In ähnlichem Verhältnis entsprechen sich Goed. 4, 300 v. 30—31

und Keller-Goetze 16, 230 v. 7—17; Goed. v. 55—56 und Keller-Goetze 16, 231 v. 32—41 u. s. f.

Diese Zuthaten bringen aber alle nichts Neues, Thatsächliches zur Erzählung bei, sie bieten keine sachlichen Abweichungen, sondern erklären sich aus der Neigung des Dichters, in epischer Darstellung die einzelnen Situationen oft in ganz formelhafter Weise breiter auszumalen; sie lassen also nicht den Schluss auf eine Wiederbenutzung der alten Vorlage zu.

Eher könnten für eine solche die genaueren historischen Angaben sprechen, welche die Historia gegenüber dem Mg. aufweist. Jene nennt nämlich Agilulf den vierzehnten König der Langobarden und Theodolinde eine bayrische Königstochter. Diese Angaben sind aber geschöpft aus Albert Krantz' dänischer Chronik [1]), die Hans Sachs in seiner Bibliothek besass (Goedeke, Die Büchersammlung des Hans Sachs, Arch. f. Litt. Gesch. 7, 1 ff.), und welche ihm daher stets zugänglich war. Das dritte Buch derselben handelt von den langobardischen Königen; bl. 127a steht am Rande des von Agilulf erzählenden Kapitels die Bemerkung „der XIV.", und dementsprechend heisst es bei Hans Sachs:

„der vierzehendt könig freysam".

Ebenso berichtet Krantz a. a. O. auch von der Verlobung und Vermählung Autharis mit Theodolinde folgendermassen: „und dieweil mit der tochter Garibaldi, des künigs ausz Beyeren, die Teudelinda hyessz, Autharis versprochen was . . .", und diese Worte stimmen genau zu den Versen 16, 228:

hett desz königs tochter genannt
Deudalinda ausz Bayerland.

Was ferner die Berufung des Dichters auf die „Lamparder Cronica" im Spruchgedichte betrifft, so ist darin ebenfalls eine Beziehung auf die Krantzische Chronik zu erblicken, deren drittes Buch Hans Sachs öfter als „Lamparter Chronica" bezeichnet, und welche ihm hier die historischen Angaben geboten hatte. Dieselbe zu Rate zu ziehen, ward er wahrscheinlich veranlasst durch den Schluss seines Meisterliedes, welcher lautet:

[1]) Dennmärckische Chronik Alberti Krantzij . . . durch H. von Eppendorff verteutschet. Strassburg 1545.

das es niemant
erfure im Lamparter lant —
tut die cronica sagen.

Die Heranziehung der Krantzischen Chronik macht es deutlich, dass Hans Sachs bei Abfassung des Spruchgedichtes die ursprüngliche Vorlage des Mg. nicht mehr vor sich hatte. Um sich noch des Näheren über den Vorfall, von dem sein Lied handelte, zu orientieren, schlug er seinen vielbenutzten Chronisten nach, aber dieser gab über das Abenteuer keine Auskunft, und wohl aus diesem Grunde fand es der Dichter schliesslich nötig, der Geschichte eine bei ihm sonst ungewöhnliche Wahrheitsversicherung und nach den bei Krantz gefundenen chronologischen Daten eine Zeitbestimmung des Ereignisses hinzuzufügen. Er betont ausdrücklich:

die geschicht ist geschehen fürwar
ungfehr als man sechs hundert jar
nach Christi geburt zehlet hat.

Finden wir also in dem Spruchgedichte nichts, was auf erneute Benutzung der ursprünglichen Quelle schliessen lässt, sind vielmehr alle Zuthaten in demselben entweder aus dem Hans-Sachsischen Formel- und Reimvorrat oder aus einer andern bekannten Vorlage entnommen, erblicken wir ferner die zahlreichsten wörtlichen Uebereinstimmungen zwischen Mg. und Spruchgedicht, so dürfen wir schliessen, dass letzteres in der Quellenfrage überhaupt keinen selbständigen Wert beanspruchen kann, dass beide Gedichte in der folgenden Untersuchung also zusammengefasst werden können.

Wie verhält sich nun der Mg. zu dem stofflich völlig übereinstimmenden Gedichte „Das Meerwunder“ im Heldenbuche Caspars von der Roen? Die ganze Begebenheit erscheint zunächst in dem Mg. zwar in einer sehr viel kürzeren Weise dargestellt (31 zwölfzeilige Strophen bei Caspar, dagegen 60 zum Teil sehr kurze Verse des Mg.), aber es stimmt doch nicht nur der allgemeine Gang der Erzählung, sondern auch die einzelnen Züge derselben fast durchweg mit der handschrift-

lichen Ueberlieferung. Einige Beispiele mögen dies näher darlegen. So heisst es von der Königin:

Meerwunder str. 2.	Hans Sachs v. 5.
die ging spatziren fur den walt dort pei dem mer so wilde ..	die ... gieng hinaus spaziren an das mer.

Das Ungeheuer wird in beiden Fällen so beschrieben:

str. 3.	v. 11.
es het fus als ein fledermaus und was rauch als ein pere ..	wie ein ber zottet ungeheur, het flügel geleich einer fleder-mause.

Eine Abweichung enthält dagegen die Stelle:

str. 3.	v. 13.
es het augen nach falcken art ..	sein augen brannen wie ein feur.

Ein Ritter befreit die Königin und bringt sie nach Hause:

str. 5.	v. 21.
do reit ein edel furst so her der gunt do jagen pei dem mer ..	kam ein ritter vom jeid ..
str. 11.	v. 24.
die ... fraw gemeit der edele furste heim beleit pis an ir guet gewere ..	der begleit sie, bis sie zum frawenzimer kam.

Von dem missgeschaffnen Sohne wird gesagt:

str. 13.	v. 29.
sein haut die was mit schwart-zem har geleich der peren orden .. wan das kindt ist rauch als ein per.	rauch, schwarz und harig war sein leib ..

Es wird erzogen:

str. 14.	v. 30.
pis es zu zwelff iaren kam ..	als er alt war auf zwelf iare.

Seine bösartige Natur tritt zuletzt so stark hervor, dass sein Tod beschlossen wird, es entspinnt sich mit ihm ein Kampf (Meerw. str. 23; Mg. v. 36), an dem sich auch die Königin beteiligt:

str. 24.	v. 42.
die muter vil pfeil in in schos ..	die künigin selb vil scharfer pfeil in in schosz ..

Aus diesen Beispielen, welche sich im einzelnen noch vermehren liessen, geht deutlich hervor, dass zwischen dem „Meerwunder", besonders wenn wir noch Ort und Zeit seiner Niederschrift in Betracht ziehen, und dem Gedichte des Hans Sachs ein naher literarischer Zusammenhang obwalten muss.

Die directe Vorlage für den Mg. kann jedoch die handschriftliche Ueberlieferung nicht gewesen sein. Nichts sonst verrät eine Bekanntschaft des Dichters mit jenem Heldenbuche Caspars, im Gegenteil, wir sahen schon beim „Hürnen Seufrid", dass Hans Sachs durchweg gegen die Handschrift mit dem gedr. Heldenbuche übereinstimmt [1]). Entscheidend aber ist der Umstand, dass Hans Sachs den Namen der vom Meerwunder bezwungenen Königin nennt, während ihn die Handschrift nicht bietet. Es sind hier nur zwei Möglichkeiten: Entweder hat ihn Hans Sachs hinzugefügt, oder die Handschrift hat ihn gegen ihre Quelle fortgelassen. Die erste Annahme ist, als völlig der Art und Weise unseres Dichters widersprechend, zu streichen; wie sollte dieser auch gerade auf Theodolinde verfallen, da ihm nirgends — auch nicht in den deutschen Uebersetzungen des Decamerone, wie wir sehen werden — dieser Name auch nur in einer annähernd ähnlichen Geschichte entgegentrat? Die zweite Möglichkeit dagegen werden wir weiter unten als das thatsächlich hier Zutreffende zu erweisen haben.

Was aber war die unmittelbare Quelle für das Meisterlied? Das Heldenbuch Caspars schöpfte aus Ueberlieferungen, welche um 1470 in Unterfranken noch im Schwange gewesen

[1]) So z. B. im Zweikampfe zwischen Dietrich und Siegfried im „Rosengarten", wo Siegfried von Crimhilt geschützt wird. Auch die Anregung zu der im „Hürnen Sewfrid" besprochenen Aenderung, dass Siegfried, nicht Crimhilt auf dem Drachensteine durch eine stärkende Wurzel wieder zu Leben erwacht, kann Hans Sachs nur aus dem Heldenbuch erhalten haben, da der stark kürzende Schreiber des Ortnit bei Caspar diese Stelle weggelassen hat.

sein müssen. Dass aber Hans Sachs noch achtzig Jahre später unabhängig von der Handschrift ebenfalls aus mündlicher Ueberlieferung geschöpft haben sollte, scheint bei den grossen Uebereinstimmungen zwischen dem Mg. und dem „Meerwunder" ganz unwahrscheinlich. Ferner spricht gegen diese Annahme die Berufung des Dichters auf eine „Cronica" im Mg. In den mir zugänglich gewesenen Chroniken und dem sonstigen heranzuziehenden Material fand sich aber leider auch nicht eine Spur, welche auf die directe Vorlage für den Meistergesang hätte hinführen können. Diese war wohl einer jener zahlreichen Einzeldrucke der damaligen Zeit, die in dem reichen Strom des literarischen Lebens rasch wieder untergingen, wie sie aufgetaucht waren. Jedenfalls ist aber als sicher anzunehmen, dass die Quelle, aus der Hans Sachs schöpfte, den Namen der langobardischen Königin nicht, wie es der Schreiber des „Meerwunders" that, unterdrückte.

Die Gründe, welche sich für diese letztere Annahme anführen lassen, sind folgende. Das „Meerwunder" erscheint in der Handschrift bei Caspar v. d. Rön inmitten von lauter Gedichten der Heldensage, bez. der volksmässigen Epik. Von vornherein muss nun der Umstand auffallen, dass, während in den andern Gedichten die handelnden Personen durchweg benannt sind, ja während sich gerade Sage und Volksdichtung überall bestreben, Namen zu nennen, diese im „Meerwunder" vollständig fehlen; nur die Namen einer Stadt Luneria[1]) und des Landes Lampart(en)

[1]) Eine Einsicht in die zu Dresden befindliche Handschrift Caspars, welche mir durch die Güte des Herrn Dr. Schnorr von Carolsfeld ermöglicht ward, ergab, dass der zweite Name, derjenige der Stadt, ebenso gut Limeria als Luneria heissen kann, doch bietet die erstere Namensform der Erklärung noch weniger Anhaltspunke als die letztere. In dieser, welche mit ihrer latinisierenden Endung fast wie eine absichtliche Entstellung aussieht, könnte man vielleicht eine Erinnerung an die italienische Stadt Luna erblicken. Diese lag in der That am Meere, an dem früher portus Lunae genannten Golfe in Oberitalien und war früher von ziemlicher Wichtigkeit. Sie ward 1016 von den Arabern zerstört und bestand 1287 noch als Stadt und Hauptort der Provinz Lunigiana, doch heute ist sie zerfallen und der Golf, der grösste Naturhafen Italiens, heisst jetzt nach der Stadt Spezia.

werden genannt. Diese Namenlosigkeit der Personen müssten wir als einen ganz vereinzelten Fall betrachten. Ferner hat eine eingehende Untersuchung der Handschrift durch Zarncke (Germania 1, 53—63) gegenüber den früheren Ansichten von der Hagens, Wackernagels, Vilmars festgestellt, dass dieselbe nicht von Caspar v. d. R. allein, sondern von zwei, vielleicht auch von drei Schreibern[1]) geschrieben ist. Der zweite Schreiber, — der aber wohl auch 1 u. 2 geschrieben hat, also nicht Caspar — verkürzte die von ihm aufgezeichneten Gedichte stark und rühmt sich geradezu dieser Verkürzung.[2]) Eine Unterdrückung dem Schreiber als „unnütz" erscheinender Worte oder Namen war also von vornherein möglich, ja wahrscheinlich; die Königin Theodolinde von der Lombardei musste aber als Heldin einer solchen Erzählung in der That sehr unbequem sein. Die Geschichte berichtet von dieser Fürstin, dass sie in hervorragender Weise die Entwicklung des Katholicismus in Italien beförderte, ihren Bemühungen war die Abwendung Agilulfs und des Langobardenvolkes vom Arianismus in erster Linie zu danken, an ihrem Namen haftete der Ruf ganz hervorragender Frömmigkeit, ein Kalendertag (22. Jan.) ist ihrem Andenken gewidmet, und weil die katholische Kirche sie nicht geradezu zu einer Heiligen erhob, setzten die Bollandisten ihren Namen unter die „Uebergangenen", damit ihren Anspruch auf jene Erhöhung anerkennend. Stadler, Heiligen Lexikon s. v.

[1]) Sicher von der Hand Caspars sind geschrieben No. 3, 4, 6, 7, 8, 9, also Ecke, Rosengarten, Sigenot, der Wunderer, Herzog Ernst und Laurin. Will man ausser Caspar noch zwei andere Schreiber annehmen (Zarncke Lit. Centralbl. 1854 S. 577), so wären 5, 10, 11 Meerwunder, Dietrich und seine Gesellen, der vater mit dem sone (Hildebrandslied) dem zweiten, 1 und 2 Ortnit, Hug- und Wolfdietrich dem dritten Schreiber zuzuweisen. Diese letztere Frage ist aber hier ohne Belang; die für uns in Betracht kommenden Eigenthümlichkeiten finden sich bei allen anderen nicht von Caspar geschriebenen Stücken.

[2]) Am Schlusse des „Ortney" heisst es: „der new 297, der alt 587 lied"; am Schlusse von Dietrich u. seine Gesellen (No. 10, also zweifellos vom Schreiber des Meerwunders) findet sich die Bemerkung: „des altenn virhundert und echte ist; dis hie hundert und dreissigke sein, so vil unnützer Wort man list".

Theodolinde sagt, dass sie von Einigen mit dem Titel „selig“ beehrt werde und führt eine Stelle bei Jocham 1, 95 [1]) an, wonach sie in Oberitalien allgemein verehrt wird. Es ist ferner sicherlich kein Zufall, dass die Polemik gegen Boccaccios Decamerone sich besonders heftig nach dem Bekanntwerden von Tag III erhob, der eine ähnlich schlüpfrige Geschichte von Theodolinde enthält [2]). Sercambi, der zeitlich kurz nach Bocc. (von 1347—1424) die Novelle ausser einer einzigen Abweichung [3]) genau nach dem Dec. erzählt, gibt schon nicht mehr den Namen Theodolindens, sondern erzählt die Geschichte von einem „Grimaldi giudice“ in Arborea und von dessen Frau Manta; doch lassen sich in seiner Wiedergabe noch deutlich die persönlichen Verhältnisse Theodolindens wiederkennen.[4]) Und noch im 18. Jhrh. beklagt sich Giannone [5]), dass Boccaccio eine derartige schlimme Geschichte von einer so trefflichen Fürstin erzähle.

In gleicher Weise wollte auch der Schreiber des Meerwunders von der frommen katholischen Königin nichts Nach-

---

[1]) M. Jocham: Bavaria sancta, Leben der Heiligen und Seligen des Bayernlandes. München, Verlag des kathol. Büchervereins 1861.

[2]) Vgl. die Antwort Boccaccios im Anfange des vierten Tages.

[3]) Sercambi, novelle inedite tratto dal codice Trivulziano CXCIII di Rodolfo Renier. Torino 1889. No. 72 (103) s. 253. Die Abweichung findet sich an der Stelle, wo der König den Knecht zeichnet, es heisst hier s. 255: „. . . subito preso dell'ongosto, che in uno calamaio quine era, e'in sul collo sopra a'panni (lo) tinse dicendo ...“ Sercambi nähert sich also dem Dolopathos. — Vgl. auch die Einleitung zu Sercambi s. LVIII.

[4]) Sercambi's Novelle ist betitelt: De inganno in amore. Der Eingang lautet: „Nel tempo di Grimaldo giudice in Arborea fu una donna vedova nomata Manta, donna gia stata del signore di Castri, la quale donna per la sua bellezza e senno entro d'amore in nell'animo de ditto Grimaldo, giudice d'Arborea in tanto, che fatta la domandare per moglie, lei prese, dandosi piacere con madonna Manta alquanto tempo. Et essendo lo ditto signore di grande stato, tenendo corte grande con cavalieri e famiglie come i grandi signori fare sogliono . . . . amore al cuore d'uno acconciatore di cavalli s'apprese . . . .“

[5]) Istoria di Napoli, Haia 1753 s. 263: „Principessa degnissima di lode e da annoverarsi fra le donne più illustri del mondo, la quale non meritava esser posta in novella da Giovanni Boccaccio nel suo Decamerone.“

teiliges berichten, um so weniger, als ja die Niederschrift der Gedichte im Heldenbuche Caspars im Auftrag eines katholischen Fürsten, des Herzogs Balthasar von Mecklenburg (1442 bis 1507) erfolgte, der ausserdem bis 1479, also noch während der Anfertigung der Handschrift geistlicher Würdenträger war. (vgl. Zarncke, Germ. 1, 61). Und den Beleg dafür, dass eine solche Unterdrückung von Theodolindens Namen in jener Zeit anderweitig thatsächlich vorgekommen ist, bietet uns die Pseudo-Stainhöwel'sche Uebersetzung des Decamerone (um 1472 ed. Keller). Im italienischen Originale III, 2 (ed. Mannelli Berlin 1829 1, 229) heisst es: „Agilulf, re de' Longobardi, siccome i suoi predecessori in Pavià città di Lombardia avevan fatto, fermo il solio del suo regno, avendo presa per moglie Teudelinga, rimasa vedova d'Autari, re stato similmente de' Longobardi . . .“ Die deutsche Uebersetzung (s. 171) sagt nur, 1) in der Ueberschrift der Novelle: „Wie dem künige Gulfrede von einem seiner diener die künigin beschlaffenn warde“ und 2) im Texte: „Es was ein künige in Lamparten genant Gulfrede, des fordern ihren stand unnd regiment in der stat Pavia gefürt betten; der het eynes andern küniges tochter zu eynem weybe“ [1]). Schliesslich ist noch zu erwähnen, dass der eine von den im „Meerwunder“ genannten Namen (str. 8: das was here von Lampart) uns geradezu auf das Land der Königin Theodolinde, auf die Lombardei weist, und ebenso spricht für die Vermutung, Th. als ungenannte Heldin des „Meerwunders“ zu erblicken, der Umstand, dass Caspar und sein Genosse, wie Zarncke a. a. O. nachgewiesen hat, keine Bänkelsänger waren. Solche hätten gewiss jene Rücksicht nicht geübt und nicht zu

[1]) Weniger scrupulös ist eine französische Uebersetzung: Le Cameron autrement dit les cent nouvelles composées en langue latine par Jehan Bocace et mises en François par Laurens de premier faict. Paris 1512. Dort heisst es: „Ung roy fut en Lombardie nomé Geluse lequel après la mort de Vencaire aussi espousa la Veufue de Vencaire nommée Eudeline, qui tres belle saige et honeste estoit.“ Der palefrenier gibt seiner Liebessehnsucht in einem zwölfzeiligen Gedicht Ausdruck.

üben nötig gehabt, ebenso wie diese später für den protestantischen Dichter wegfallen musste.

Auf alle diese Gründe gestützt, ist die Annahme, der Schreiber des „Meerwunders" habe den Namen der Königin Theodolinde absichtlich unterdrückt, eine im höchsten Grade wahrscheinliche; als völlig sicher ist zu betrachten, wenn es gelingt, die Gedichte bei Caspar v. d. Rön und Hans Sachs als literarische Fixierungen alter Sagenüberlieferung nachzuweisen, in welche die Langobardenkönigin verflochten erscheint. Der Versuch hierzu soll im Folgenden gemacht werden.

Bethmann, Arch. f. ält. Gesch. X 1851 s. 346 spricht folgende, wie er sagt, auf Grimm zurückgehende Vermutung über den Ursprung der Geschichte von Theodolinde aus: „Die wunderliche Sage von Th. und dem Meerwunder im Dresdener Heldenbuch und daraus (!) bei Hans Sachs IV. 130 der Kemptener Ausgabe ist, wie Grimm II. 47 bemerkt, verwandt und vielleicht entstanden aus der ganz ähnlichen des Merwig bei Theophanes 268. Bocc. im Dec. III, 2 hat sie ins Frivole gezogen." Diese Bemerkung ist in einzelnen Teilen unzutreffend. Hans Sachs hat, wie oben dargelegt, nicht nach der Handschrift Caspars gearbeitet. Unter Grimm II, 47 sind die Deutschen Sagen der Brüder Grimm 1816 gemeint, dort findet sich a. a. O. die Geschichte nacherzählt, aber keine Bemerkung über den Ursprung der Sage. An der angezogenen Stelle des Theophanes (268, Zählung nach dem Cod. Vatican. s. 619 der Bonner Ausgabe) ist ausserdem nicht von Meroveus, sondern von Pipin bez. den fränkischen Königen die Rede, Theophanes erzählt überhaupt keine Geschichte von der wunderbaren Geburt des Meroveus. Es scheint in der oben angeführten Stelle eine Verwechslung mit Jac. Grimms D. Myth. 1844 s. 364 vorzuliegen, wo von der wunderbaren Erzeugung des Meroveus und gleich darauf von dem fabelhaften Berichte des Theophanes über die fränkischen Könige, die reges criniti, gesprochen wird. Es heisst bei Theoph. a. a. O. [1]: „Στέφανος . . . προσφυγὼν δὲ

[1] In der Ausgabe des Theoph. von C. de Boor Bd. I s. 403_5.

τοῖς Φράγγοις ἐπὶ Πιπίνου . . . Ἐλέγοντο δὲ ἐκ τοῦ γένους ἐκείνου. καταγόμενοι κριστάται, ὃ ἑρμενεύεται τριχοραχάται. τρίχας γὰρ εἶχον κατὰ τῆς ῥάχης ἐκφυομένας ὡς χοῖροι"; hierzu vgl. Conradus Ursperg. Argent. 1609 s. 92: „Denique mortuo Faramundo Clodius filius eius crinitus successit, a quo Francorum reges criniti appellati sunt". Es ist anzunehmen, dass diese Ueberlieferung im Zusammenhang steht mit dem fabelhaften Berichte Fredegars von einer merowingischen Königin[1]) (hist. epitom. Bouquet recueil II s. 167. — Monum. Germ. script. rer. Meroving. II s. 95), und dieser Bericht hat den Ausgangspunkt unserer Untersuchung zu bilden.

Auf die Aehnlichkeit der alten historischen mit der späten epischen Ueberlieferung hat schon Müllenhoff, Zeitschr. f. d. A. 6, 433 kurz hingewiesen: „Aehnlich wie in der merowingischen Sage überfällt ein Meermann eine am Strande wandelnde Königin nach jenem Gedicht in Caspars Heldenbuch"; ebenso W. Müller, Mythologie der dtsch. Heldensage. Heilbronn 1886 s. 40 mit den Worten: „. . . das spätere Gedicht das „Meerwunder", in welchem die alte Sage poetisch bearbeitet wurde". Fredegar berichtet (MG. SS. rer. Merov. II s. 45): „Fertur super litore maris aestatis tempore Chlodeo cum uxore resedens, meridiae uxor ad mare labandum vadens, bistea Neptuni Quinotauri similis eam adpetisset. Cumque in continuo aut a bistea aut a viro fuisset concepta, peperit filium nomen Meroveum, per quem reges Francorum post vocantur Merohingii". [2]) Genau so wird bei Caspar v. d. R.

[1]) Als ebenfalls hierher gehörig verweist J. Grimm a. a. O. noch auf Rol. 273, 29, wo unter den Heiden genannt werden:

(die helde) von Meres
vil gewis sît ir des
daz nicht kuoners mac sîn
an dem rucke tragent si borsten sam swîn.

Im Gegensatze zur Auffassung Grimms will Müllenhoff, Haupts Zeitschr. 6, 432 in dem Bericht von den reges criniti entweder nur ein Missverständnis der Stelle Claudians carm. 5 erblicken, oder eine volksmässige Hohnrede auf die fränkischen reges criniti, aus alten Neidliedern geflossen.

[2]) Greg. Turon. II. 9 (MG. SS. rer. Merov. II. s. 77) berichtet nur: „De huius (Chlogionis) stirpe quidam Merovechum regem fuisse adserunt, cuius fuit filius Childericus".

und Hans Sachs eine Königin, die zum Strande wandelt, von einem Meerwunder, einer bestia Neptuni, bezwungen und bringt einen Sohn zur Welt, der deutliche Spuren seiner aussergewöhnlichen väterlichen Abkunft an sich trägt. Der König heisst bei Fredegar Chlodeo (bei andern Chlodio, Chlogio), der Sohn Meroveus, die Königin, später die Hauptheldin der Geschichte, wird — und dies ist zu beachten — nicht genannt. Das „Meerwunder“ erzählt weiter, wie der missgeschaffene Sohn aufwächst; er wird stark, dass ihn niemand bezwingen kann, aber auch böse; gewaltthätig stellt er den Jungfrauen des Landes nach:

Meerw. str. 15: war er der iunckfrawen an kam
die schwecht er alle tzware,
. . .
betrübet ward der kunck geleich
das er sich het vermessen
zu schwechen vil der iunckfrawen her,

und

str. 1: al weib wolt er betoren
er trug den reinen frawen has
wo ym eine mocht werden die schwecht er . . .

Ganz diesem Zuge entsprechend wird in den fränkischen Chroniken von Childerich, dem angeblichen Sohne jenes Meroveus, erzählt (Greg. Tur. II, 12 bei Bouq. II. 168; MG. SS. rer. Merov. I,1 s. 79): „Childericus vero cum esset nimia luxuria dissolutus et regnaret super Francorum gentem coepit filias eorum stuprose detrahere“, desgleichen Fredegar c. 11 (MG. SS. rer. Merov. II. 95), Gesta Francorum c. 6 (Bouq. II. s. 544; MG. II. 247). Weiter bietet der König (str. 19 im Meerw.) seine Fürsten auf gegen den Uebermut des „rauhen“ Sohnes, es heisst von diesem:

Meerw. str. 20: die werden held gar wunesam
waren dem rawen alle gram
wol umb sein ubel mute,

man will Rache an ihm nehmen (str. 21), weil

er vil werden manchen man

het den pitern tod gethan.

. . .

die wolten si nun rechen all,

man sucht des Gefährlichen im Kampfe Herr zu werden (str. 20), ihn zu töten,

str. 18: ein sin wol wir wol finden

das er mus selber ligen dot,

und ebenso heisst es in der merovingischen Ueberlieferung bei Greg. Tur. II. 12 in Fortsetzung seines obigen Berichtes: „Illique (sc. Franci) ob hoc indignantes de regno eum eiiciunt," in den Gesta Franc: c. 6: „Illi autem ob hoc nimis indignantes voluerunt occidere eum et eiicere de regno."

Von zwei Brüdern, den Söhnen eines Frankenkönigs, die sich nach Chlojo um die Herrschaft stritten, erfahren wir bei Priscus s. 152,10, Greg. Tur. II. 7 (Bouq. II. 163 — Mg. SS. rer. Merov. s. 70): „. . ait Aëtius Thorismodo: „Festina velociter redire in patriam, ne insistente germano patris regno priveris." Haec ille audiens cum velocitate discessit, quasi anticipaturus fratrem . . ." (vgl. v. Sybel, Entstehung d. dtsch. Königtums[2] s. 167; Bouq. receuil. Einl. XXXVIII). Hierzu ist zu halten, was im Meerwunder str. 17 über das Verhältnis des missgeschaffenen Sohnes zu dem rechtmässigen gesagt ist; diesem

trug der panckhart has und neit

. . .

der panckhart stellet nach seim leben,

er tet ser nach dem kunckreich streben

und er wolt selber here sein.

Jene Züge, welche sich in den Berichten der merowingischen Geschichtschreiber auf zwei verschiedene Persönlichkeiten verteilen, sind in der Sage auf eine einzige übertragen worden, und zwar haben wir anzunehmen, dass der bekanntere Childericus jenen zweifelhaften Meroveus verdrängt hat. Nur bei Fredegar ist Meroveus Childerichs Vater, Chlojo's Sohn, bei den anderen Geschichtschreibern erscheint er Chlojo gegenüber in den verschiedensten Verwandtschaftsverhältnissen (Sybel, Entstehung s. 166), in der ältesten fränkischen Genealogie verschwindet

er sogar ganz, und ein Chlodobod tritt an seine Stelle [1]). Der Merowinger Childerich dagegen war bekannt, seine Regierung bildete einen wichtigen Abschnitt in der Geschichte des Landes, man erzählte von seinen Gewaltthaten, seiner vorübergehenden Entthronung, seinen Kämpfen, sein Grabmal in Tournay war berühmt. Ganz besonders aber mag seine Zusammenrückung mit jenem Meernichus in der Sage durch die Aehnlichkeit dessen, was man von beiden erzählte, gefördert worden sein. Denn wie der bestia neptuni ein Zug hervorragender Sinnlichkeit innewohnt [2]), so war hier ein König ebenfalls nimis dissolutus und dieser sollte ausserdem noch von jenem Meerwunder in directer Linie abstammen; es lag nahe, in der Sage diesem lüsternen König jenen lüsternen Nichus direct zum Vater zu geben, dessen würdiger Sohn er dann auch in seinen Thaten wurde.

Wir sehen also, dass dasjenige, was bei Caspar und Hans Sachs von dem Nichus, der wunderbaren Erzeugung seines Sohnes und von dessen Gewaltthaten berichtet wird, auf dem Boden merowingischer Ueberlieferungen erwachsen ist. Aehnliches werden wir betreffs der bei Caspar ungenannten Königin Theodolinde bemerken. Ueber diese findet sich bei Fredegar c. 34 (Mg. SS. rer. Merov. II. 133—Bouq. II. 424) der folgende Bericht: „Ago (d. i. Agilulf) [3]), rex Langobardorum, accepit uxorem Grimoaldi et Gundoaldi germanam nomine Theudelindam ex genere Francorum, quam Childebertus habuerat desponsatam. Cum eam consilio Brunichildae postpossuisset, Gundoaldus cum omnibus rebus secum germanam Theudelindam in Italiam transtulit et in matrimonium Agoni tradidit. Gundoaldus de gente nobili Langobardorum accepit

[1]) Müllenhoff, Hpts. Ztchr. 6, 434 ist der Ansicht, dass der von Meroveus erzählte Mythus überhaupt einer viel früheren Zeit angehöre und von den Historikern nur an dessen Namen geknüpft sei, weil man vom Sohne Chlojos ohnedies nichts zu berichten wusste.

[2]) Derselbe scheint solchen Wesen in der Sage überhaupt eigen zu sein, auch sonst wird von Wasserwesen erzählt, welche der Flut enttauchen, um sich am Lande zu begatten. Vgl. Grimm Myth. 458, Müllenhoff a. a. O. s. 432.

[3]) Paulus Diac. IV. 1: Agilulf, qui et Ago dictus est.

uxorem ... Ago rex, filius Authari regis, de Theudelinda habuit filium ... et filiam ... Dum Gundoaldus a Langobardis nimium diligeretur, factione Agonis regis et Theudelindae, cum ipsum iam zelo tenerent, ubi ad ventrem purgandum in faldeone sedebat, sagitta saucius moritur". Es ist dies ein von der Langobardischen Ueberlieferung sehr stark abweichender Bericht. Bei Paulus Diac. III. 30 ff. erscheint Theodolinde als eine bayrische Fürstin, Tochter Herzog (König) Garibalds, hier ist sie als eine merowingische Prinzessin, ex genere Francorum, in Austrasien lebend, gedacht. Von diesem Lande aus, nicht aus Bayern, wie Paulus berichtet [1]), begibt sie sich mit ihrem Bruder nach Italien und ohne das Mittelglied einer Heirat mit Authari, von welcher Paul. Diac III. 30 ausführlich zu berichten weiss, wird sie mit Agilulf vermählt. Wer ihr Vater war, berichtet Fredegar nicht, die Angabe des Paulus, der als solchen Herzog Garibald bezeichnet, ist noch heute eine umstrittene. [2]) Theodolindens Mutter Walderada, die Tochter des Langobardenkönigs Wacho, hatte erst in dritter Ehe den Bayernherzog Garibald geheiratet, ihr erster Gatte war Theudebald I., der Frankenkönig (448—55) [3]) — bei Paulus I. 21. Cusupald genannt. Nach dessen Tode vermählte sie sich mit Chlothar I., dem Grossoheim Theudebalds (Giesebrecht: Stammtafel der Merowinger zu Greg. v. Tours). Auf Drängen der Geistlichkeit, welche sich seit langem bemühte, die ausschweifenden Sitten und die lockere Moral bes. der Herrscherfamilie zu bessern (Loebell, Greg. v. Tours und seine Zeit. Leipzig 1869), ward aber diese Ehe mit einer Verwandten nach kurzer Zeit wieder gelöst, und Walderada dem Herzog Garibald zum Weibe gegeben. [4]) So ward die Vaterschaft Th.'s

[1]) Paulus Dias. III. 30: Denique post aliquot tempus cum propter Francorum adventum perturbatio Garibaldo regi advenisset, Theudelinda, eius filia, cum suo germano . . . . ad Italiam confugit.

[2]) Näheres über Th. und ihre Verwandschaftsverhältnisse vgl. bei J. Weise: Italien und die Langobardenherrscher von 568—628. Halle 1887. s. 101—18.

[3]) Greg. Tur. IV. 9. Theodobaldus vero cum iam adultus esset Vuldetradam duxit uxorem.

[4]) Greg. Tur. IV. 9. . . . . sed increpitus a sacerdotibus reliquit

schon frühe unsicher, doch hören wir, dass Beleidigungen von Th.'s Tochter Gundiberga, als einer parens Francorum widerfahren, von den Frankenkönigen verfolgt und gerügt worden seien. [1]) Noch heute schreiben M. Büdinger [2]), Rettberg [3]) u. A. Theodolinden thatsächlich fränkische Abkunft zu, von andrer Seite wird dieser Auffassung widersprochen (vgl. Weise, a. a. O. s. 113), doch wie dem auch in Wahrheit sei, für uns ist wichtig, dass am Ende des 6. und im Anfange des 7. Jahrhunderts Theodolinde in Burgund und Austrasien für eine fränkische Prinzessin galt und auf eine, wie wir gleich jetzt sagen können, für sie compromittierende Art und Weise mit der Geschichte des Merowingerhauses verbunden erscheint.

Auch dasjenige, was Fredegar sonst von Theodolinde zu berichten weiss, weicht bedeutend von der langobardischen Ueberlieferung ab und nähert sich dem, was Caspar v. d. R. von der ungenannten Königin, Hans Sachs ebenfalls von Theodolinde erzählen. Die Königin mit ihrem Gemahle ist, entgegen ihrem wahren historischen Character, bei Fredegar mitschuldig an der Ermordung ihres Bruders [4]), ebenso wie König und Königin im „Meerwunder" bei der Tötung des rauhen Sohnes mitbeteiligt sind. Nach Fredegar geschieht die That, weil Gundoald einen allzugrossen Anhang besitzt, also aus Eifersucht (factione Agonis regis et Theodolindae cum ipsum iam zelo tenerent), aus Sorge des Königspaares für sich selbst, aus Furcht für seine Herrschaft, es sind also die gleichen Beweggründe, wie sie im Liede für die Tötung

---

eam dans ei Garibaldum ducem. — Paul. Diac. I. 21 kennt die Ehe mit Clothar nicht.

[1]) Fredegar c. 51 (MG. a. a. O. II. s. 145) und c. 71 (MG. a. a. O. s. 156).

[2]) M. Büdinger, Zur Kritik altbayrischer Geschichte. — Sitz.-Ber. der kais. Akad. d. Wiss. zu Wien — Hist. phil. Classe Bd. XXIII. 1857 s. 368 ff.

[3]) F. W. Rettberg, Kirchengeschichte Deutschlands. Göttingen B. 1848. s. 370.

[4]) Anders berichtet Paul. Diac.: Gunduald etiam germanus Theudelindae . . . . nemine scientem auctorem mortis ipsius . . . . sagitta ictus interiit.

des rauhen Sohnes maassgebend sind (Meerw. str. 17, 18, 22). Auch der Ort, an welchem sich der Vorgang abspielt, ist in beiden Ueberlieferungen der gleiche, Theodolindens Bruder findet den Tod, als er „ad ventrem purgandum in faldeone (franz. fauteuil) sedebat", also im Innern des Palastes, ebenso wird der rauhe Sohn in einem Saale des Palastes getötet, und wenn es von jenem heisst: sagitta saucius moritur (Paul.: sagitta ictus interiit), so stimmt die Anwendung dieser Waffe, die zur Tötung eines Menschen in einem Zimmer doch eine ungewöhnliche ist, ganz zu der Art und Weise, in welcher die Königin im Meerwunder in den Kampf gegen den rauhen Sohn eingreift:

str. 23: die kungin het ein bogen in der hant,
do mit do gunt sie schiessen
in den rauchen vil manchen pfeil,
str. 24 die muter vil pfeil in in schos,

desgleichen im Meistergesang (Goedeke, Dichtungen v. Hans Sachs I s. 300,42): „Die künigin selb vil scharfer pfeil in in schosz."

Es scheint mir nicht zweifelhaft, dass in diesem Berichte Fredegars eine Ueberlieferung zu finden ist, die auf die Ausgestaltung der Sage gewirkt hat. Das nach Fredegar benannte Geschichtswerk ward in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts von drei verschiedenen Bearbeitern geschrieben [1]), später ward es als einzige Chronik der Franken eine „Familienchronik des fränkischen Hauses", die darin enthaltenen Nachrichten konnten sich also auch noch weiterhin fortpflanzen und lebendig bleiben.

Nach Fredegars Bericht war Theodolinde ursprünglich die Verlobte König Childeberts, dieser löste jedoch auf den Rat seiner Mutter Brunhilde das Verlöbnis wieder auf. Eine solche Handlungsweise musste in der damaligen Zeit geradezu als eine

[1]) Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen [5] I s. 100 f. — Die hier in Betracht kommenden Nachrichten verdanken wir dem ersten (bis 613), bez. dem zweiten Bearbeiter (bis 642).

Schmach für die entlobte Braut gelten, besonders da man in Franken wieder angefangen hatte, mehr Gewicht auf standesgemässe Heiraten der Könige zu legen. Und dass die Aufhebung des Verlöbnisses thatsächlich in jenem Sinne aufgefasst wurde, beweist der weitere Bericht Fredegars, wonach Theodolinde von ihrem Bruder unter Mitnahme sämmtlicher Familienschätze (cum omnibus rebus) aus Frankenland fortgeführt und gleichsam zu ihrer Rehabilitierung in Italien mit Agilulf vermählt wird. Wir sehen also hier die Blosstellung einer hochgeborenen fränkischen Jungfrau durch den Frankenkönig Childebert, wie ähnliche Vorfälle, noch schlimmerer Art, von einem anderen Frankenkönige, von Childerich, erzählt worden waren, und wie dort die Franken für ihre entehrten Töchter eintreten, so nimmt sich hier der Bruder der geschmähten Schwester an. Diese Uebereinstimmungen haben, wie mir scheint, den ersten Anstoss gegeben, Theodolinde, die angebliche Austrasierin, mit einem Stammesmythus austrasischen Ursprungs, mit der Sage vom Meerwunder zu verknüpfen, und diese Verknüpfung ward noch erleichtert durch die Namensähnlichkeit der beiden Könige, von denen man die verschiedenen Ereignisse berichtete. War aber Theodolindens Name einmal in die Sage verwebt, so war es nur ein kleiner Schritt weiter, dass die bekannte und berühmte Fürstin geradezu an die Stelle der ungenannten Königin, der Gattin Chlojos trat und Mutter des missgeschaffenen Sohnes wurde, um so mehr, da ja auch ihre historische Berühmtheit gerade auf ihrer Thätigkeit als Gattin, Mutter, Königin beruht. Und schliesslich ist auch die Erscheinung leicht begreiflich, dass die berühmte Königin Theodolinde, nachdem sie auf austrasischem Boden in die Sage eingeführt worden war, nicht nur die andern Personen der Ueberlieferung, wie den rauhen Sohn in den Hintergrund drängte, — ähnlich wie die Gestalt der burgundischen Königstochter Chrodhild auf das Zurücktreten Etzels am Schlusse der Nibelunge Not bedeutend gewirkt hat (vgl. Müllenhoff, Haupt's Ztschr. 10, 178 f.), sondern auch dass das ganze Local der Sage sich nach dem historischen Sitz Theodolindens, nach der Lombardei übertrug.

Haben also die uns erhaltenen Gedichte von der Königin und dem Meerwunder stofflich ihren Ursprung in merowingischer Sagen- und Geschichtsüberlieferung des 5.—7. Jahrhunderts, so gehört doch die Ausgestaltung im Einzelnen, wie sie uns bei Caspar v. d. Roen vorliegt, einer späteren Zeit an. Für die nächsten Jahrhunderte fehlen uns leider alle Anhaltspunkte, um die Ausbildung der Sage zu verfolgen, erst etwa vom Jahre 1100 an gelangen wir wieder auf festeren Boden. In der Darstellung Caspars von der Roen muss es von vornherein auffallen, dass die bestia neptuni, „Minotauri similis", trotzdem sie direct dem feuchten Elemente entsteigt, nicht nur die ihr nach dem Mythus zukommende Stiergestalt verloren hat, sondern auch sonst ausschliesslich Eigenschaften von Landtieren, ja sogar von Luftbewohnern besitzt. Sie hat Augen wie ein Falke, Füsse wie eine Fledermaus (Meerw. str. 3), und sehr stark wird, besonders bei dem später erzeugten Sohne, die Aehnlichkeit mit einem Bären hervorgehoben. (str. 3. 13. 20. 23. 24. 25) Diese entschiedene Betonung der Bärennatur muss auf einen äusseren Einfluss zurückzuführen sein, wenn auch dämonische Wesen, wie J. Grimm Myth.[2] 449 bemerkt, schon frühe als „pilosi" betrachtet wurden. Und nun finden wir bei Schriftstellern des Nordens im 12. Jahrhundert eine Ueberlieferung, welche mit unserer Sage ausserordentliche Aehnlichkeit zeigt, ja welcher vielleicht der gleiche Mythus, nur durch locale Einflüsse verändert, zu Grunde liegt. Saxo (ed. P. E. Müller I. 512) berichtet: „Cuiusdam patris familias in agro Suetico filiam, liberalis formae, cum ancillulis lusum egressam, eximiae granditatis ursus deturbatis comitibus amplexus rapuit . . . cuius egregios artus novo genere cupiditatis agressus, amplectendi magis quam absumendi studium egit, petitamque laniatui praedam in usum nefariae libidinis vertit . . . famem concubitu solvit, ardoremque gulae Veneris satietate pensavit." Die Jungfrau gebiert von dem Bären einen Sohn, aber „ut duplicis materiae benigna artifex natura nuptiarum deformitatem seminis aptitudine coloraret, generationis monstrum partu edidit, silvestremque sanguinem humani corporis, lineamentis excepit".

Der Sohn wird, wie Meroveus, Stammvater eines tapfern Geschlechtes. Brompton (bei Twysden, script. hist. Angl. I. s. 495, schrieb am Ende des 12. Jahrhunderts) erzählt: „Fuit in regno Danorum de sanguine regio nobilis comes, unicam habens filiam, quae spatiandi causa sylvam quandam domus patris sui vicinam cum ancillulis suis intravit, quibus ursus obviam omnes timore resolutas in fugam convertit et solam comitis filiam secum rapuit, de qua filium nomine Bernum, aures ursinas habentem, et in comitatu jure paterno succedentem progenuit.“ Noch andere Erwähnungen zeigen, dass diese Ueberlieferung in Dänemark und England eine verbreitete war.[1]) Sie hat, wie wir sehen werden, auch auf die Ausgestaltung der deutschen Sage gewirkt. Eine solche Einwirkung war leicht möglich, als sich seit dem 11. und besonders seit dem 12. Jahrhundert nach langem Stocken zwischen dem Norden und dem Festlande wiederum ein reger Verkehr entwickelte[2]); ein umgekehrtes Beispiel literarischer Verpflanzung in dieser Zeit besitzen wir ja in der um 1250 nach Norden gebrachten Thidrekssaga. Geradezu als eine Verschmelzung der nordischen Ueberlieferung, nach der eine Jungfrau „spatiandi causa sylvam quandam intravit“ mit der festländischen, der zufolge eine Königin zum Meere wandelt, erscheint die Stelle

Meerw. str. 2: ein Kungin ausderkorn,
die gieng spatzieren fur den walt,
dort pei dem mer so wilde,

und bei dem Verse

str. 10: . . . tut mit mer spatzieren
allein fur ewres hauses tür,

kann man an die Worte „filiam lusum egressam“ bei Saxo oder „spatiandi causa silvam quandam domus patris sui vicinam . . . intravit“ bei Brompton erinnern. Und auch der Schluss des Ge-

---

[1]) vgl. notae uberiores zu Saxo III. 312.

[2]) Müllenhoff: Zur Geschichte d. Nib. Not, Haupts Ztschr. 10, 178. — K. Maurer: Islands und Norwegens Verkehr mit dem Süden vom IX.—XII. Jahrhundert, Zachers Ztschrft. 2, 440 ff; 2, 454. — Müllenhoff, D. A. 5, 59; 63 ff.

dichtes bei Caspar, wo man nach dem Tode des rauhen Sohnes hinauszieht, das Meerwunder selbst an der Grenze seines eigenen Elementes aufzusuchen, zu fangen, zu tödten — an und für sich eine der beliebten spielmannsmässigen Wiederholungen — erscheint wohl angeregt durch die nordische Ueberlieferung (vgl. Saxo), nach welcher der räuberische Bär in seiner Höhle aufgesucht, gefangen und getödtet wird. Und nach der oben angeführten Erzählung Saxos und der Andern dürfen wir auch annehmen, dass die Aehnlichkeit des Meerwunders und seines Sohnes mit einem Bären bei Caspar auf nordische Einflüsse zurückgeht.[1])

Auch das Nibelungenlied hat zweifellos auf die Ausgestaltung des „Meerwunders", wie das Gedicht bei Caspar vorliegt, eingewirkt. Die Schilderung des Kampfes, den man im Saale gegen den rauhen Sohn geführt, weist in den starken Mitteln der Schilderung auf den Saalkampf in jenem Gedichte hin, bei welchen Iring mit seinen Mannen fällt. So heftig ist dort der Kampf, dass

Nib. Not Lachm. str. 2015,2f.:

das bluot allenthalben durch diu löcher vlôz
und dâ ze den rigelsteinen von den tôten man . . ,

und ebenso erhält der rauhe Sohn Wunden

Meerw. str. 24:

. . . das viel plutes aus ym flos,
das es schwam auf dem salle.

---

[1]) Ebenfalls eine Vermischung der Merowingersage mit nordischer Ueberlieferung der Nibelungensage, worauf schon Raszmann, die deutsche Heldensage und ihre Heimat 1, 138f und vorher J. Grimm, Gesch. d. deutschen Sprache s. 524f hinwiesen, scheint der Umstand zu bieten, dass Thidrekssage c. 342 Sigurd eine Haut nicht nur wie Horn, sondern auch „wie die Borstenhaut eines wilden Ebers" hat. Raszmann sucht die Erklärung hierfür darin, dass nach der Edda und Nornagestsaga Sigmund selbst, nach Gylfag. und Ynglingas. dessen Ahnen, Könige von Frankenland gewesen seien. Da aber die Thidrekssage im 13. Jahrhundert nach dem Norden von Niedersachsen aus kam, und ebendort um die gleiche Zeit auch die Sage von den merowingischen Königen bez. vom Meerwunder wieder in Fluss gekommen war, so liegt es viel näher anzunehmen, dass die Uebertragung der Borstenhaut auf Sigurd erst im 12. oder 13. Jahrhundert stattfand, als beide Sagen in Niedersachsen noch neben einander fortlebten.

Wie ferner Hagen von Dietrich nicht erschlagen, sondern zunächst gebunden und vor Chrimhilt geführt wird, so wird auch die bestia Neptuni vom König und seinem Sohne nur gefangen und vor den Augen der Königin gebunden. Wie Chrimhilt, verlangt diese nach Rache (Meerw. str. 29), wie Chrimhilt „das Sîfrides swert von den scheiden" zieht, ergreift diese „ires herren schwert" (str. 29), und wenn von Chrimhilt gesagt ist Nib. Not str. 2310,2:

dô dâhte si den recken des lebenes behern,

so spricht die Königin im „Meerwunder" str. 29:

. . . . das han ich lang begert,
das ich dich sol erstechen,

und eigenhändig erschlägt das Weib in beiden Fällen den Feind.

Wurde in den vorhergehenden Abschnitten der Versuch gemacht, von dem Gedichte Caspar's v. d. Roen ausgehend, Entstehung und Ausbildung der Sage von der Königin und dem Meerwunder zu beleuchten, so bleibt jetzt noch die Frage zu erörtern, ob sich noch anderweitig Ueberlieferungen nachweisen lassen, welche mit jener Sage in Zusammenhang stehen oder wenigstens Berührungspunkte mit ihr bieten. Jac. Grimm, Myth.[2] s. 463 teilt aus der Gegend von Osnabrück eine Localsage vom Sohne eines Wasserwesens mit, der „ruw upn ganzen liwe" war. Er wurde Bauernknecht — als solcher erscheint auch der rauhe Sohn aus dem „Meerwunder" später vermenschlicht in den Gesta Romanorum — und fand schliesslich in seiner Wasserwelt und zwar ebenfalls wegen seines Ungehorsams den Tod.[1])

In den Deutschen Sagen der Brüder Grimm ist erzählt, dass eine Wehmutter in der Tiefe eines Sees Beistand habe leisten müssen bei der Geburt eines Kindes, das von einem Wassermanne empfangen war. Bei Conrad Lycosthenes „Prodigiorum ac ostentorum Chronicon" (Basileae 1557) s. 435[2])

[1]) Weiteres in den Mitteilungen des hist. Vereins zu Osnabrück I. 1848. s. 248ff: Der Darnssee.

[2]) Als Wunderwerk oder Gottes unergründliches Vorbilden auss Herrn Conrad Lycosthenis . . . Latein durch Joh. Herold übersetzt. 1557.

wird zum Jahre 1240 berichtet: „In Saxoniae silvis versus Daciam (Deutsche Uebersetzung: Uff Dennmarck zu inn Sachsen am Hartz) in deserto nemore quaedam animalia capta sunt monstrosa fere in omnibus habentia figuram hominis.“ Das Männchen war behaart „sicut capreolus, appetiit autem coire cum mulieribus et has publice qualescunque essent in tempore libidinis opprimere tentavit.“ Der Arzt Levinus Lemnius im 16. Jahrhundert berichtet in seinem Werk „De miraculis occultis naturae“ [1]) lib. I cap. 8 angeblich aus seiner Praxis folgendes: „Ein weyb an der see hat vor zeiten meines raths gepfleget, welche, dieweil sie empfangen von einem schiffmann, alsbaldt er über weite land anheim kommen, bekömpt sie einen leib also grosz und unmessig“ . . . Sie bringt zunächst ein „grosz stück fleysch“ zur Welt, das „gehüpffet“, hierauf ein „wundere, ungehewre geburt mit einem krummen schnabel, mit einem langen runden halse, mit brennenden augen, mit einem spitzen schwantz, mit sehr geschwinden füssen.“ Die Weiber ersticken das Untier mit Kissen; erst beim dritten Male erscheint eine menschlich gestaltete Frucht, nicht lebensfähig, da ihm „das ungehewre wie ein jegel . . . alles blut genommen“. . .

Auch auf eine Stelle in Conrad von Megenbergs „Buch der Natur“ [2]), die durch die Zusammenstellung eines ungeratenen Sohnes mit einem Meerwunder merkwürdig ist, wäre zu verweisen. Dort heisst es in dem Abschnitte von den Meerwundern (III. C. s. 230): „Abides ist ein meerwunder . . . . Pei dem tier verstên ich ainen iegleichen iungen menschen, der in der iugent gar tugenthaft ist, ... aber so er gewehset und sein selbes ist, so verkêrt er all sein tugent in untugend, darumb haizt er dann ain teufel“ (vgl. Meerw. str. 22.: er ist der teufel weideman; str. 14: ieder man den teufel floh; str. 7). Das „Buch der Natur“ ward in den Jahren 1349—50 in Regensburg als freie Bearbeitung eines lateinischen Originals, des Thomas

[1]) Ich benutzte eine Ausgabe Antwerpen 1574, doch gibt es schon eine deutsche Uebersetzung vom Jahre 1572 von Jacob Horscht, erschienen in Leipzig.

[2]) ed. Fr. Pfeiffer Stuttgart 1861.

Cantimpratensis „Liber de natura rerum" verfasst (vgl. Pfeiffer, Einleit. s. XI. XXVII. XXIX). Nach Pfeiffer befinden sich in unsern Gegenden nur 2 Handschriften des lateinischen Originals (in Stuttgart und Krakau), doch allein die Münchener Staatsbibliothek besitzt deren sechs. Nachforschung daselbst ergab, dass sich obige Stelle im lateinischen Original nicht findet, sie ist also als eine Zuthat Conrads zu bezeichnen, welche uns auf eine Spur der Sage aus der Mitte des 14. Jahrhunderts hinzuweisen scheint.

Eine weitere hier heranzuziehende Stelle findet sich in Albrecht von Eybe's „Ehebüchlein".[1]) In dessen erstem lateinischen Entwurfe aus dem Jahre 1460 heisst es: „Nihilominus liberi ut monstra quaedam evenire solent, prius robustis sceleribus quam corporibus, ante nocentes quam potentes, viridi pueritia, cana malitia." Diese Worte gehen zwar in ihrem Kerne, wie Herr Dr. Herrmann mir freundlichst mitteilte, auf Apuleius „de Magia" cap. LXXXVI zurück[2]): „Sed puerum quis non aversetur atque oderit, cum videat, velut monstrum quoddam prius robusto scelere quam tempore, ante nocentem quam potentem viridi pueritia, cana malitia," aber trotzdem wird schon durch Hinzufügung des Ausdrucks „evenire solent" eine sich unsrer Sage nähernde Wendung in diese Stelle herein gebracht, die sich in der deutschen Ausgabe des Ehebuchs s. l. (Nürnberg, Koberger) 1472 zu einer deutlichen Anspielung auf die Sage erweitert, vgl. Herrmann, a. a. O. s. 21,2 ff.: „Und wiewol aller vleys und gute hut der Kinder angekert wird, jedoch so kumpt es zu zeyten, das sie ubel geraten, sam weren sie merwunder geboren." Die deutsche Uebersetzung hat gegenüber der Handschrift Caspars, die in gleicher Gegend entstand, wo Eyb lebte, selbständigen Wert, denn der erste Druck des Ehebuchs (1472) enthält eine Widmung an den Rat der Stadt Nürnberg zum Neujahr 1472, die Abfassung des Werkes muss also spätestens Ende 1471 abgeschlossen gewesen sein, Caspars Handschrift dagegen, in

[1]) Abgedruckt in: Deutsche Schriften des Albrecht von Eyb, herausgegeben und eingeleitet von Max Herrmann. Bd. I.

[2]) Apuleius ed. Hildebrand II, 606f.

welcher das „Meerwunder“ eines der letztgeschriebenen Stücke ist (Zarncke, Germania, 1,58), die Jahreszahl 1472 zeigt.

Geradezu einen Niederschlag von einzelnen Teilen der Sage bieten uns zwei Erzählungen der Gesta Romanorum, es sind Oesterley lat. No. 26, s. 322 De humilitate [1]), und der erste Teil von No. 117 s. 459 [2]) Diese beiden Erzählungen sind hier nach dem alten cod. Berol. germ. 643 (vor 1377, vgl. Gesta ed. Oesterley s. 82. 256) wiedergegeben, da sie unserer Sagenüberlieferung noch um ein kleines näher stehen, als der Oesterley'sche Text. Die erste Geschichte (cod. Berol. germ. bl. 35b) lautet: „De regimine corporis et animae. Regina quaedam concepit filium, qui rusticaliter se habuit, quem de servo ex adulterio conceperat. Rex vero considerans rustitatem eius cogitavit, quod non esset filius et diligenter quaesivit a regina, utrum filius suus esset vel non, promisit reginae, quod nunquam irasceretur et quod ipsa de ceteris caveret. Tandem ipsa confessa est, quod non esset filius suus.“ Das Folgende weicht der moralisierenden Tendenz der Gesta entsprechend ab, indem der Sohn unter einem Erinnerungszeichen an seine niedrige väterliche Abkunft dennoch König werden soll. Hier also, wie im „Meerwunder“ erscheint eine „regina quaedam“, ein kungin ausderkorn (Meerw. str. 2), die ausserhalb ihrer Ehe von einem tief unter ihr stehenden Manne einen Sohn empfängt. Hier wie dort kann der Sohn seine niedrige väterliche Abkunft und seine unkönigliche Gesinnung nicht verläugnen; Gesta: „ . rusticaliter se habuit“ — Meerw. str. 16:

werstu mein sun
so solt du adellicher tun,
dein weis gefelt mir nichte,
werstu von adellichem stam,
so tetstu pas geparen.

[1]) Blatt XVIII a des zweiten deutschen Druckes (Cammerlander, Strassburg 1538): „wie ein kunigin schwanger ward von einem bawrenknecht“.

[2]) Cammerlander bl. XXXVIII b: „von dem ritter, der die gezuckten junckfrawen von dem rauber erlöset“.

In beiden Fällen beginnt der König die rechtmässige Geburt dieses Sohnes zu bezweifeln, er befragt die Königin, „utrum esset filius vel non, (Meerw. str. 25.: fraw, nun sagt dur got, wie habt ihr ihn enpfangen), er verspricht Verzeihung (quod nunquam irasceretur — Meerw. str. 25: es sol euch alles sein vergeben), und die Königin gesteht dann beide Male, dass des Königs Argwohn gerechtfertigt war (non esset filius suus — Meerw. str. 25). — Einen andern Theil der Sage bietet die zweite Erzählung, cod. Berol. bl. 34b „de puella, quae deflorabatur", sie entspricht dem Anfange des „Meerwunders", welcher die Vergewaltigung der Königin und ihre Befreiung durch einen Herzog von Brabant erzählt. Es heisst: „Accidit, quod quidam tyrannus rapuit puellam unam et duxit eam ad quoddam nemus et ipsam defloravit; hoc facto volebat eam occidere (Meerw. str. 6: het mir mein leben gar genümen). Illa vero alta voce clamabat, (Meerw. str. 5: do schrey die fraw so wolgetan), miles quidam per praedictum nemus equitavit (Meerw. str. 5: do reit ein edel furst so her) et vocem puellae audivit et illuc properavit et causam clamoris a puella quaesivit. At illa: o domine mi, pro amore dei succurrite mihi (Meerw. str. 5: helft mir, ir tugendhafter man). Ille me rapuit et defloravit et, quod peius est me occidere voluit seu proposuit." Der Ritter besiegt den Räuber, alsdann fragt er die Jungfrau: „Num quid tibi placet, si te in uxorem ducam?" Meerw. str. 8:

so zichet mit mir heime . . ,
man sol ewr tugentlichen pflegen
als zarten frawen reine.

Die Jungfrau willigt ein u. s. f. — Eine Wiederholung eines Motivs aus Oesterley lat. 26 bietet lat. No. 9 s. 284. Auch hier stellt ein Sohn dem Vater nach dem Leben, dieser beginnt an des Sohnes ächter Geburt zu zweifeln, stellt die Königin zur Rede, doch ist es in diesem Falle sein Sohn.

Bei der Geschichte lat. No. 26 gibt Oesterley keinerlei Nachweisungen über deren Verbreitung, zu lat. 117 verweist er nur auf Ambros. Metzger s. 430.[1]) Nach dem oben dar-

[1]) Nach gütiger Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Gustav Roethe

gelegten ist es jedoch zweifellos, dass wir in beiden Erzählungen Niederschläge unserer Sage erblicken müssen, des Wunderbaren entkleidet und mit einem moralisierenden Schlusse nach Art der Gesta versehen. Der hier benutzte cod. Berol. bez. dessen Vorlage ist nach Oesterley s. 256 wahrscheinlich vor der Mitte des 14. Jahrhunderts niedergeschrieben; ein sicheres Zeugnis aus jener Zeit bietet der jüngst zu Innsbruck aufgefundene cod. Oenip, lat. 310 (220 cap.), er stammt aus dem Jahre 1342, also fast aus derselben Zeit, in der Conrad von Megenberg in Bayern sein „Buch der Natur" verfasste. —

Durch die Auffindung dieses Innsbrucker Codex der Gesta, der jedenfalls in Tirol auch niedergeschrieben ist, kommen wir einem Lande sehr nahe, in dessen Literatur uns ebenfalls eine auffallende Geschichte von einer Königin und einem Stallknechte, wie in den Gesta von einem Bauernknechte, begegnet, und diese Königin heisst, wie in der deutschen Sage, Theodolinde. Die Erzählung findet sich bei Boccaccio in dessen Decamerone III, 2, und es entsteht nun die Frage, ob Boccaccio zu der deutschen Sage oder deren Ausläufern in irgend welcher Beziehung steht. Zur Beantwortung dieser Frage ist es nötig, den Quellen der besagten Novelle etwas näher nachzugehen.

Fauchet, Recueil de la langue et poesie française (Paris 1581) s. 106 meint, Boccaccio könne die Novelle entlehnt haben aus dem Dolopathos[1]) und zwar aus der Geschichte vom Schatzhaus (Herodot II cap. 121). Manni, Istoria del Decamerone (Firenze 1742) s. 220 nimmt diese Bemerkung auf, Val. Schmidt, Beiträge zur Geschichte der romant. Poesie

---

meint Oesterley mit dieser Angabe die in Göttingen befindliche, sehr reichhaltige Handschrift von Meisterliedern des Ambros. Metzger (1578—nach 1632), den Cod. Gott. philol. Nr. 196 fol., wo s. 430 (Nr. 249) steht: „In der harten felderweisz v. Fischer. Von der Weiber unbstendigkeit /Wird in Gestis gelesen/ Romanorum . . ." vom 18. Juli 1626. Die Erzählung der Gesta ist einfach als Meisterlied behandelt, das Gedicht bietet also für unsere Untersuchung nichts Neues.

[1]) Roman des sept sages de Rome ed. Le Roux de Lincy. Paris 1838. S. 124.

(Berlin 1818) s. 15 glaubt dagegen, dass diese Geschichte nicht hierhergehöre, Bocc. habe vielmehr den Schluss von Nr. 98 der Cento novelle antiche[1]) erweitert (No. 100 bei Gualteruzzi). Noch weiter geht Liebrecht-Dunlop, Geschichte der Prosadichtung s. 227, der jene Novelle geradezu als unmittelbare Vorlage Bocc.'s ansieht.[2])

Loiseleur-Deslongchamps, Essai sur les fables indiennes (Paris 1858) s. 44 Anm., und Benfey, Pantschatantra s. 297 ff. ziehen eine Erzählung des Pantschatantra (cap. 6 der Silvestre de Sacy'schen Recension) heran[3]), nämlich die Geschichte von dem Maler und der Frau des carpentarius, während Landau, Quellen des Decamerone [2] (Stuttgart 1884) s. 70, wiederum im Gegensatz zu dieser Ansicht die Erzählung des Herodot VI cap. 68/69 von der Gattin des lacedämonischen Königs Aristo und dem Heros Astrabakos als Quelle für Bocc. bezeichnet, Boccaccio „habe einfach auf Theodolinde das übertragen, was die Feinde des lacedämonischen Prinzen Demaratus dessen Mutter Uebles nachsagten". Diese Ansicht schreibt L. Cappelletti, Studi sul Decamerone (Parma 1880) s. 347 ff. kritiklos nach. Betrachten wir nun Boccaccios Erzählung etwas genauer, so sehen wir, dass sie in zwei Hauptteile zerfällt, in die Erzählung von der Täuschung der Königin durch den Stallknecht und in den Bericht von der Ueberlistung auch des Königs, der den Uebelthäter entdecken will. Was zunächst den zweiten Teil der Novelle anbetrifft, so wird man leicht erkennen, dass er an einer innern Unwahrscheinlichkeit leidet, die auch durch Boccaccios meisterhafte Darstellung nicht verdeckt wird. Der König begiebt sich in die Schlafkammer seiner Diener, um dort den zu entdecken, der die Königin betrog. Das starke Klopfen seines Herzens verräth den Schuldigen, und der König schneidet dem Erkannten eine Locke von dessen Haare ab, um ihn durch jenes Zeichen am nächsten Morgen nochmals zu erkennen. Dieses

[1]) Le ciente novelle antiche ed. C. Gualteruzzi Bologna 1525.

[2]) vgl. noch D'Ancona, Studi di critica e storia letteraria. Bologna 1880. S. 341.

[3]) Ueber ihre Verbreitung vgl. Benfey S. 299 f.

Abschneiden des Haares ist, wie man sieht, ganz überflüssig, denn der „weyse“ könig, der nächtlicherweile mit einem Lichte am Bette seines knechtes stand, musste diesen ohne weiteres schon von Angesicht kennen, und es hätte ihm ein leichtes sein müssen, den Schuldigen trotz dessen List auch ohne Locke herauszufinden. Aber ganz im Gegenteil wird am nächsten Morgen der König völlig in Verwirrung gebracht durch den Umstand, dass allen Knechten in gleicher Weise wie dem Schuldigen das Haar geschnitten ist. Es zeigt sich hier deutlich eine Naht, die auf die Heranziehung einer andern als der oder den bisher benutzten Vorlagen hindeutet, und mit Recht haben Fauchet, Manni u. A. auf den Dolopathos als diese Quelle hingewiesen. Hier jedoch erfolgt die Zeichnung des nächtlichen Besuchers nicht in dessen Schlafkammer, sondern im Gemach der Königstochter, welche sich freiwillig preisgiebt, durch diese selbst während des Beilagers [1]. Wenn dann der Ritter sich wegbegiebt und alle andern Edelleute des Palastes in gleicher Weise, wie es ihm geschehen, zeichnet, so übt hier die List, ganz im Gegenteil wie bei Boccaccio, eine volle, glaublich verwirrende Wirkung aus.

Gegen die von V. Schmidt, Liebrecht-Dunlop u. A. herangezogene Quelle (cent. nov. ant. 98), welche dem ersten Teile unserer Novelle entspricht, bemerkt Landau, Quellen d. Dec.[2] s. 75 mit Recht, dass dort nur die Worte: „L'imperadore medesimo volle provare la mogliè, perchè gli era detto, ch'uno suo barone giaceva con lei. Levossi una notte ed ando a lei nella camera. E quella gli disse: Voi ci foste pur ora un altra volta“, [2]) einen vorüber-

[1]) Irrtümlich bestreitet Val. Schmidt S. 15, den literarischen Zusammenhang zwischen Bocc. und Hebers' Dolopathos. Nur bei Hebers findet sich der oben angedeutete Zug. Die Geschichte ist dort das Beispiel des 2. Weisen, in anderen Bearbeitungen die 5. Geschichte oder das 3. Beispiel der Kaiserin. Schmidt folgt der letzteren Zählung. Also einer Fassung, welche jenen Zug nicht enthält. Daher sein Irrtum. vgl. Liebrecht-Dunlop S. 488 Anm. 304.

[2]) Die gleiche Erzählung, von Kaiser Friedrich II. berichtet, findet sich in einem Tractat: De fascinatione aus einem codex des 14/15 Jahrhunderts. — vgl. Sitz-Ber. d. bayr. Akad. phil.-hist. Classe 1875. II. S. 248.

gehenden Zusammenhang mit Bocc. bieten. Wir dürfen, bemerkt er S. 165, überhaupt nicht annehmen, dass Bocc. etwa ein Manuscript der cento nov. ant. gekannt habe, da diese erst im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts, ja vielleicht erst nach Bocc. gesammelt seien. Aber auch die Ansicht Loiseleur-Deslongchamps' und Benfey's, welche auf einen Zusammenhang des Pantschatantra mit dem ersten Teile der Novelle hinweisen, wird von Landau bekämpft. Er glaubt (a. a. O. S. 19), dass Bocc. überhaupt keine Redaction des indischen Werkes gekannt habe; diese Ansicht ist aber, wie wir sehen werden, nicht richtig. Als eventuelle Vorlagen für Bocc. kommen von vornherein nur zwei Redactionen des Pantschatantra in Betracht, die griechische des Simon Seth aus dem 11. Jahrhundert (Benfey S. 8; Landau, Tab. A nach S. 18) und die lateinische des Johann von Capua (1263—78, Benfey S. 15; Landau a. a. O.)[1]) Die erstere enthält jedoch unsere Geschichte nicht (Benfey S. 299), fällt also hier für die Untersuchung fort. Wenn nun Landau meint, dass Bocc. auch die lateinische Redaction nicht gekannt habe, da sie zu seiner Zeit in Italien wenig verbreitet war, so kann dieser Grund schon an und für sich nicht gelten. Boccaccio, der sich lange in der Nähe von Capua, in Neapel, aufhielt und die Gunst der Königin Johanna, wie der Prinzessin Marie, König Roberts natürlicher Tochter, genoss, konnte bei dem in höheren Kreisen damals herrschenden literarischen Interesse unschwer zur Kenntnis eines solchen Werkes, wie das des Johann von Capua[2]) gelangen. Auch ist es nicht ganz richtig, wenn Landau meint, es gebe von allen Erzählungen Boccaccio's, die zum Pantschatantra Beziehungen zeigen, andre Bearbeitungen, welche Boccaccio näher stünden, als das Pantschatantra selbst. Landau S. 19 gibt ja an, dass diess für Dec. II, 2 (Rinaldo d'Asti) nicht der Fall sei, und auch bei unserer Novelle steht das Pantschatantra Boccaccio viel

[1]) Gedruckt um 1480 als Directorium humanae vitae alias parabolae antiquarum sapientium s. l. et a.

[2]) Dieser hatte es für seinen Protector, den Cardinal Matheus de Rubeis (Rubeus Ursinus), Neffen des späteren Papstes Nicolaus III. verfasst — vgl. Loiseleur-Deslongchamps s. 18.

näher als die Erzählung, die Landau S. 70 als Vorlage bezeichnet, nämlich Herodot II, 68/69. Ausserdem bemerkt Landau S. 73 selbst, dass Boccaccio Herodots Werk wahrscheinlich nicht gekannt habe, es werde nicht citiert in der „Genealogia deorum", wo alle dem Dichter bekannten Werke alter Autoren genannt seien. Er sieht sich daher zu der etwas gezwungenen Annahme veranlasst, Boccaccio, da er zur Abfassungszeit des Decamerone sich mit griechischen Studien zu beschäftigen begonnen, habe die Geschichte von seinen Lehrern erzählt erhalten. Ist also eine Benutzung Johann v. Capuas durch Bocc. von vornherein möglich, so wird dieselbe bei Vergleichung der in Betracht kommenden Erzählungen zweifellos. Die Geschichte lautet bei Johann v. Capua[1]): „Dicitur fuisse in quadam civitate nomine bostennae in provinzia abaziae quidam carpentarius, cui erat pulchra uxor, habebat autem haec quendam amasium pictorem, qui agebat cum ea". Der Liebhaber, damit er bei seinen Besuchen nicht klopfen oder rufen muss, verabredet als Erkennungszeichen einen schwarz-weissen Mantel zu tragen: „Faciam mihi pannum album et nigrum . . . . et quando videris illum, sit tibi signum egrediendi ad me. Et placuit mulieri et fecit ita. Audiensque illos servus mulieris, qui erat in domo, conservavit verbum in corde suo. Erat autem amasius accedens ad ipsam in nocte . . . et sic fecit hoc modo multis diebus. Quadam vero die . . . ivit servus mulieris ad uxorem pictoris, quem mulier adamabat, petiit ei, ut sibi illud accommodaret vestimentum. Deditque ei et ivit cum eo servus ad . . . mulierem suam nocte . . . Post vero mediam noctem rediens pictor . . . accepit vestimentum illud et ivit ad mulierem. At illa, cum videret, obstupuit. Dixitque ei: „Quid tibi nocte ista et quare rediisti ad me iterum festinanter, ex quo adimplevisti tuam voluntatem?" At ille cum audisset hoc verbum, percepit, quomodo alius homo accessit ad eam nocte illa

[1]) Directorium hum. vit. bl. e VI^b. Loiseleur-Deslongchamps gibt die Erzählung nach dem „livre des lumières" des David Said, Paris 1634 S. 167, dessen Bericht von Johann von Capua in einigen Einzelheiten abweicht.

. . . et accepit vestimentum et combussit illud.“ Und nun ist dieser Text mit Boccaccios Novelle zu vergleichen, wobei zunächst von dem durchgehenden Unterschiede, dass dort sehr hochgestellte Personen, hier Leute des Bürgerstandes erscheinen, abgesehen werden soll. Als übereinstimmend ergibt sich: Ein Liebhaber bez. der Gatte stattet der Geliebten bez. der Gattin zur Nachtzeit Besuche ab und pflegt sich dabei eines Mantels von besonderer Beschaffenheit zu bedienen. (Joh. v. Capua: pannum album et nigrum — Bocc.: un gran mantello). In beiden Fällen erhält der Diener, als er sich im Innern des Hauses befindet (Joh. v. Capua: servus, qui erat in domo — Bocc.: in una gran sala del palagio), von dieser Gewohnheit Kenntnis und begibt sich in dem nämlichen bez. einem ganz ähnlichen Mantel zu seiner Herrin, die ihn ohne Argwohn empfängt. Bald nachher erscheint der Liebhaber bez. der König selbst in seinem Mantel, und nun heisst es, fast wörtlich übereinstimmend:

Joh. v. Capua.	Boccaccio.
At illa cum videret	di che ella si mara-
obstupuit dixitque ei:	vigliò forte ed . . . disse:
Quid tibi nocte	„O Signor mio, questa
ista et quare	che novità stanotte?
rediisti ad me	voi . . . oltra l'usato
iterum festinanter,	modo di me avete preso piacere
ex quo adimplevisti	e così tosto da capo
tuam voluntatem?	ritornate?“
At ille cum au-	Il Re udendo queste
disset hoc verbum	parole subitamente
percepit quomodo alius	prescinse la Reine . .
homo accessit eam . . .	essere stata ingannata . . .

Hat also Bocc. einen grossen Teil seiner Novelle nach Johann von Capua gearbeitet und einen Zug aus dem Dolopathos eingeflochten, so erzählt er doch die Geschichte von ganz andern Persönlichkeiten. Ist nun anzunehmen, wie besonders Landau meint, dass Bocc. ohne weiteres eine derartige Erzählung auf die bekannte Königin Theodolinde übertragen

hätte?[1]) Wir sahen, dass die Verflechtung des Namens dieser Fürstin in eine compromittierende Geschichte wie hier, in katholischen Kreisen mit grösstem Missbehagen empfunden wurde; wir sahen ferner, dass Theodolinde in Oberitalien kirchliche Verehrung genoss und dass daher dort Boccaccios Novelle als eine starke Satire auf die Heiligenverehrung empfunden werden musste, wie eine solche gleich in der Novelle Dec. I, 1 (Ciapelleto) und Dec. II, 1 (Martellino) enthalten ist. Eine solche anticlericale Satire aber, gegen Personen wie eben Theodolinde gerichtet, kann aber erst dann Wirkung und Bedeutung haben, ja erscheint überhaupt erst dann erlaubt und verständlich, wenn wir annehmen, dass Boccaccio eine Ueberlieferung hinter sich hatte, die ihn anregte und zugleich stützte. Auch widerspricht es der Art und Weise unsres Dichters, derartig berühmte Persönlichkeiten mit reinem Andenken wie Theodolinde in der vorliegenden Weise ohne irgend einen Rückhalt blosszustellen, im Gegenteil finden wir Beispiele, dass Boccaccio die wahren Namen handelnder Personen in compromittierenden Geschichten schonend verschweigt (Dec. I, 6; vgl. Landau S. 318).

Spricht nun diese allgemeine Erwägung dafür, dass Boccaccio infolge einer äusseren Anregung gerade den Namen Theodolindens aufgriff, finden wir ferner in Deutschland eine Sage von der langobardischen Königin mit ebenso zweifelhaftem Inhalt wie die italienische Novelle, so drängt sich von selbst die Vermutung auf, dass es eben die deutsche Sage war, der Boccaccio jenen Namen entlehnte. Diese Anschauung wird weiter gestützt durch den Umstand, dass beide literarischen Erzeugnisse, wenn man bei Boccaccio von demjenigen absieht, was aus Johann von Capua und dem Dolopathos entlehnt ist, in ihrem letzten Kerne eine bedeutende Uebereinstimmung aufweisen, die sich etwa so charakterisieren lässt: Die Königin Theodolinde von der Lombardei, Agilulfs Gemahlin, wird ohne ihren Willen von einem tief unter ihr stehenden Manne zu sinnlichem Liebesgenuss missbraucht; ihr Gatte Agilulf erfährt dies, macht aber

[1]) Das Gleiche meint Giannone, Istoria di Napoli I. Haiae 1753. vgl. oben s. 69.

in beiden Fällen dem unschuldigen Weibe keinen Vorwurf, sondern sorgt vielmehr dafür, dass der schlimme Vorfall verborgen bleibe. Den Namen der Königin zu verschweigen, hatte der italienische Novellist bei der oft so deutlich hervortretenden anticlericalen Tendenz seines Decamerone ebensowenig Grund, wie der deutsche protestantische Dichter, im Gegenteil, ihn nennen zu können, musste ihm sehr willkommen sein.

Auch auf Einzelheiten in der Uebereinstimmung zwischen Boccaccio und der deutschen Sage wäre vielleicht in zwei Fällen aufmerksam zu machen. Der Spaziergang der Königin, der in der deutschen Sage Anlass ihres Unglücks wird, scheint auch bei Boccaccio nicht geschwunden, es heisst Bocc.-Stainhöwel ed. Keller s. 172_{18}: eins tages die künigin spaczieren reyten wolt (Meerw. str. 2: eine kungin . . . die ging spatziren fur den walt), und die unbedeutende Gunstbezeugung, die eben auf diesem Spaziergange dem Knechte unterwegs widerfährt, nimmt sich dieser zu „besunderer genade an", sie treibt ihn namentlich dazu, seinem Willen bei der Königin Genüge zu verschaffen. Diese kleine Vorgeschichte findet sich in keiner der sonst als Quelle geltend gemachten Erzählungen. Schon angedeutet wurde die zweite Uebereinstimmung. Am Schlusse des Meerwunders heisst es str. 31:

die sach die plieb also verschwigen,
die fraw wart keiner uner tzigen,

hierzu vgl. Bocc.-Stainh. ed. Keller 175_{3}, der König schweigt über den Vorfall, denn sonst „het er das verporgen zu licht pracht . . . . Wo er sich dann gerochen het, so het sich doch sein schande ee gemeret dann gemindert und die frawen an irer eren geschwecht".[1]) Dass Bocc., wenn er durch deutsche

---

[1]) Sollte Hans Sachs auf die Novelle Bocc.'s anspielen, wenn er in dem „Beschluss" der Historia v. d. Königin Deudalinda, Keller-Goetze 16, 232 bemerkt:

das eyn weib nicht sol weit spatziren
an orten so sind öd und wildt,
daran ein ehrlich weibesbildt
etwan geschendet werden mag

Sagenüberlieferung angeregt ward, den fabelhaften Nichus in einen gewöhnlichen Menschen von Fleisch und Blut verwandelte, war bei seiner rationalistischen Tendenz im allgemeinen, wie sie z. B. in „de praeclaris mulieribus" zur Genüge hervortritt, und der Tendenz des Decamerone im besonderen eigentlich selbstverständlich.

Leicht möglich war es auch, dass Boccaccio zur Kenntniss der deutschen Sage gelangen konnte. Abgesehen davon, dass sich dieselbe schliesslich ja geradezu in Oberitalien localisiert, war auch durch die Kreuzfahrten und Römerzüge der voraufliegenden Zeit der Verkehr der Nationen ein sehr lebhafter gewesen, und der Austausch literarischen Gutes, besonders von solchem, das zunächst auf mündliche Verbreitung angewiesen war, bedeutend erleichtert. Ferner fanden wir, dass eine auf unserer Sage beruhende Geschichte einige Zeit vor der Abfassung von Boccaccios Novelle in einem Nachbarlande Italiens aufgezeichnet ward, und diese Aufzeichnung stammt aus dem einflussreichen und weitverbreiteten Orden der Franziskaner, den der Italiener Franz von Assisi 1209 gegründet hatte; am Schlusse der Handschrift steht: „Expliciunt Gesta Imperatorum moralizata quodam fratre ordine minorum." Und schliesslich ist noch zu bemerken, dass auch sonst Boccaccio wohl Volkssage oder Legende benutzt hat, vgl. Landau s. 196 ff. für Dec. X,9, so dass unsere Annahme keinen einzelnen Fall begründen würde. Auch darauf ist hinzuweisen, dass wir für Dec. V, 10 eine ganz analoge Entstehungsweise wie für unsre Novelle annehmen müssen. Dort ist von Pietro di Vinchola, dem Mitgliede einer angesehenen mächtigen Familie in Perugia ebenfalls eine compromittierende Geschichte erzählt und diese mit andern literarisch überlieferten Zügen (hier aus Apulejus vgl. Landau

---

on iren willen bey nacht und tag
von einem unverschempten man,
da sie sich nicht entschütten kann?

Die Novelle Dec. III, 2 war ausserdem von unserm Dichter am 28. Juli 1529 als Mg. im freyen thon Hans Folzen behandelt worden, MG. 8 Bl. 145b—147b: „Ein künig in Lamparten sas".

s. 313. 317) ausgeschmückt. Wir müssen der Ansicht Landaus entschieden beistimmen, dass der Erzählung über Pietro bestimmte und bekannte Vorgänge zu Grunde lagen, sonst hätte Boccaccio sicherlich nicht gewagt, das zu erzählen, was er erzählt hat. Der Einwand, dass aber Theodolinde im Gegensatz zu dieser Persönlichkeit einer längst vergangenen Zeit angehöre, scheitert an der kirchlichen Stellung dieser Fürstin.

Fassen wir die durch obige Untersuchung erhaltenen Resultate nochmals kurz zusammen, so ist zu sagen, dass die beiden Gedichte des Hans Sachs, ohne dass ihre direkte Vorlage nachzuweisen wäre, mit dem Gedichte vom „Meerwunder" bei Caspar von der Roen auf eine Sagentradition von der Königin Theodolinde zurückgehen, die ihren Ursprung hat in einem alten Mythus der Merowinger, verbunden mit historischen Ueberlieferungen dieses Königshauses. In Austrasien entstanden, erhielt sie etwa im 12. oder 13. Jahrhundert am Niederrhein oder in Niedersachsen neuen Anstoss zur Weiterentwicklung und fand im 15. Jahrhundert in Unterfranken eine uns glücklich erhaltene Fixierung. Sonstige Spuren und Ausläufer finden wir, besonders im 14. Jahrhundert, bis nach Tirol hinab, und ein italienischer Dichter erhielt höchst wahrscheinlich durch sie die Anregung zu einer seiner Novellen. Dieser verfeinerte die Handlung, stattete sie nach seiner Weise mit psychologischer Motivierung aus, benutzte eine Geschichte des Johann von Capua und erweiterte den Schluss durch eine Erzählung nach dem Dolopathos. Hoffentlich gelingt es weiteren Untersuchungen, die Wege durch die Jahrhunderte hindurch noch deutlicher zu verfolgen, als dies mit dem bis jetzt vorhandenen Materiale möglich war; dass wir den Spuren der Sage überhaupt nachgehen konnten, ist unserm deutschen Dichter zu danken, ohne ihn wäre die vorliegende Untersuchung nicht möglich gewesen.

Schluss.

Die vorhergehenden Capitel werden den Beweis geliefert haben, wie wenig Hans Sachs die deutsche Heldensage um ihrer selbstwillen poetisch verwertete. Verglichen mit der Gesammtheit seiner Production ist die Beschäftigung des Dichters mit ihr eine geringe, und die benutzten Quellen gehören keineswegs stets den directen Ueberlieferungen der Sage an. Während langobardische und besonders nordische Sage, die sich direct in Chroniken als Historie darboten, für Hans Sachs eine reichere Quelle geworden ist, erscheint deutsche Heldensage nur in einem einzigen grösseren Werke dargestellt, das wir nicht mit Tittmann[1]) als den „ersten Versuch eines namhaften Dichters, die alte Sage neu zu beleben", bezeichnen können. Die verschiedenen Beziehungen des Dichters zur Heldensage, wie sie in seinen Werken auftauchen, stehen unter sich in keinem ursächlichen oder systematischen Zusammenhange, ja gelegentlich verwendet er die Sage und ihre Gestalten nur zu poetischer Einkleidung oder dichterischer Ausschmückung der Rede. Alles in Allem dürfen wir sagen, das Verhältniss des Hans Sachs zur Heldensage geht nicht hinaus über eine gelegentliche Benutzung vorhandener Quellen und Verwendung des Gewonnenen nach Massgabe seiner poetischen Technik und seiner persönlichen Anschauung.

---

[1]) Dichtungen von Hans Sachs[2] III. Teil s. XXIX.

Anhang.

Ein clagred Dewtsch landes und gesprech mit dem getrewen Eckhart.

S G. 5 bl. 245b—248b.

Als man zelt fünfzehundert jar
Und sechs und virczig gleich, da war
Ich in dem prachman aus spaciren
In einem grüenen wald refieren.
In dem ich verr von mir vernim
Von ainem weib ein cleglich stim,
Als ob sie wer in kindes nötten,
Oder ein mörder sie wolt dötten.
Die mich im herczen thet erparmen,
Ich eillet zu dem gschray der armen.
In dem sach ich ain dapfer weib
Erlicher gstalt mit schwangrem leib,
Das want sein hent und rawft sein har,
Auch sach ich eillen zu ir dar
Ein waltpruder den ich wol kant,
Der was der trew Eckhart genant.
Als der zu ir kam e wan ich,
Da schlich ich nun und verparg mich
In ein gestewdig in der nech,
Zu horen ir paider gesprech.

Trew Eckhart.

Der trew Eckhart fing also an:

Germania wer hat dir than,
Das dw so gar cleglichen schreist
bl. 246ᵃ Als ob dw hart penotigt seist,
Sag mir auf trawen was dir pricht.

Germania.

Das weib sprach: Ey sichstw den nicht
Das gros wetter am himel sten,
Das alles ueber mich wirt gen
Mir zu unentlichem verterben.

Eckhart.

Der Eckhart sprach: wer sint die herben,
Die sich aufpäumen wider dich?

Germania.

Das weib sprach: O es haben mich
Die helischen flues gar umbgeben,
Und der mich solt peschueczen eben,
Der pegert mich selb zw zerstören.

Eckhart.

Er sprach: Wer thuet sich den entpören
Wider dich und ist dir zwitrechtig?

Germania.

Sie antwort: Der adler grosmechtig.
Derselb sein klaen hat geweczt,
All sein vermuegen daran seczt,
Als ob er mich gar wol verdempfen.

Eckhart.

Der Eckhart sprach: Wil mit dir kempfen
Der grosz adlar das glawb ich nicht?
Weil dw im forhin pist verpflicht
Gehorsamlich und unterthon,
Auch trewlich halfest widerston
Den seinen Feinden pis aufs pluet,
Darob gewagt leib, er und guet
Nach pflichter schueld und denoch mer
Im auch pewissen alle er

246b Wie dem grosen adlar gepuert,
Das er auch pey dir hat gespuert.
Warumb welt er dich den pelaidigen?
Drumb glaub nicht den lueghafting daidigen,
Das der adlar wider dich thw.

Germania.

Germania die sprach: Hör zw.
Es ist mir laider nur zw war,
Es hat geweret lange jar,
Das vil pratic gemacht sint worn,
Uber mich haimlich zam geschworn,
Doch offen wurden aller masen,
Vergingen wie die wasser plasen;
Aber iczt wirt das redlein gon.

Eckhart.

Er sprach: Was hast dem adler thon?
An ursach er dir nichsen thuet,
Wan er hat ain fridlichen muet
Und ser ein freuntliches gemuet.

Germania.

Sie sprach: Ich kenn sein trew und guet
Und wais, das er vur sein person
Mir noch kein herlein rueret an,
Wen nicht so vil verhetzer weren.

Eckhart.

Er sprach: Wer sinds? das west ich geren.

Germania.

Sie sprach: Die fledermeus und ewlen
Detten sich lang ueber mich mewlen,
Die nacht fögel hab ich ernert,
Mueterlich und reichlich verzert
Mit dem faisten marck in dem lant
In meiner schos mit meiner hant,
Die mich pillich solten vertretten

247[a] In frid und ainikait pestetten
Die richten mir zw den unfried.

Eckhart.

Er sprach: Warumb? gieb des peschied.

Germania.

Sie sprach: Bled ist das ir gesicht.
Nun ist aufgangen mir ein licht
Durchlewchtig gantz himlischer art,
Das schewen die nacht fögel hart,
Düerften sich nirgends lassen plecken,
Nur in die finster sich verstecken,
Weil sie dis liecht nit leiden muegen,
Haben sie mit listen und luegen
Den grosen adlar hart gerayczet,
Wider mich armes weib verpaitzet
Als hinter ruck durch triegerey
Sam ich die aller gottlost sey
Und sey das hel liecht finsternus,
Das er ambsz halb es dempfen mues.
Des ist der adler hart ergrimbt,
Mich zw verderben starck fürnimbt
Und erschuettet all sein gefieder
In seinem neste hin und wider
Grawsam erschrecklich uber mas.
So die nachtfögel sehen das,
Ziben sie den kopf aus der schlingen,
Sam gantz unschuldig in den dingen
Und für mich selb den adlar pitten
Nach art der falschen schmaichler sitten,
Doch haimlich alles ir vermuegen
Dar strecken dem adlar, zw fuegen
Mir und dem liecht solch tiranney.

Eckhart.

247[b] Ach glaub nit das es also sey,
Sprach Eckhart, das der adlar zicht

Zw dempfen dieses clare licht,
Es mus ein andre ursach sein.

Germania.

Sie sprach: Man machet ja ein schein
Sam grieff der adlar zu den waffen
Etlich ungehorsam zw straffen,
Das doch nicht ist der wahrhaft grund
Sunder ich psorg, wen zw der stund
Der adlar die zwen leben leget,
Wert durch die nachtfögel peweget
Er und ander ursach fürnem,
Damit auch an die andren kem
Und all verheret in gemein,
So sich frewen des liechtes schein,
Dardurch so wurden hin und wider
Zw rissen mir all meine glider
Als jamer pilt und gar verderbt.
Entlich mein ganczer leib ersterbt.
Wo dan solch unpill mir pegeget,
Wurden mein hent und fues peweget
Zw suchen haim in irem ghews
Die ewlen und die fledermeus,
Ir schwunckfedern auch aus zw ruepffen,
Ein nachtpawr wurd den andern zuepffen
Auch wurden die stet vol aufruer,
Spaltung, entporung und unfuer,
Dardurch fielen guet policey,
Auch mit raub, prant und mörderey.
So wurd ich durch aus ueberladen,
Das gancz tewtschlant im pluet mues paden,
Und ich armes petrüebtes weib
Kint und mueter peynander pleib,
248a Schaw dis mein elent ich pewein,
Ich pit dich durch die trewe dein,
Eckhart kanstw, so gieb mir rat;

Gar kein verzwg die sach mer hat,
Die axt liegt an des paumes wuercz.

Eckhart.

Der Eckhart sprach: Mein rat ist kurtz.
Aus dir kumbt selbert dieser schad.
Weil dir got aus milter genad
Erscheinen lest sein helles licht,
Hast doch darin gewandelt nicht,
Sunder nur in der finsternus
In aller sunden uberflus,
Da dw clerlich magst versten,
Das solch straff ueber dich mues gen.
Die schueld darffst geben nit dem licht.

Germania.

Das weib neigt nider ir angsicht
Mit jamer und wainen durch prach
Und mit seufzender kelen sprach:
O Eckhart, deine wort sint war.
Ich lebet in der finster gar,
Wiewol das helle licht mir schin,
Das ich sewfzent pekennen pin.
Rat aber, was sol ich nun thon?

Eckhart.

Der Eckhart sprach: Weib, rüeff got an,
Hab rew und leid der sunden gros,
Peker dich und wuerck fruecht der pues,
Wie Ninive die sundig stat
Durch pues genad erworben hat.
Heb dein hertz auf zw got der massen
Got wird sich noch erpitten lasen
Durch mittel weg dir thun peystant,
Des adlers hertz stet in seinr hand,
Den kann er mit gotlicher wahrheit
Erlewchten durch des liechtes clarheit,
Das ers erkent aus götling gnaden,

